

# نظرات نقدية

في ثلاث مسرحيات شعرية  
لحسين علي محمد

تأليف

د. أحمد زلط

أستاذ الأدب العربي المشارك

بجامعة قنّة السويس

والإمام محمد بن سعود الإسلامية



دار هبة النيل للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م



نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية

لحسين علي محمد

---

رقم الإيداع

٢٠٠١ / ٩٧٨٣

I. S. B. N.

977/ 301/ 283/1

# نظرات نقدية

في ثلاث مسرحيات شعرية  
لحسين علي محمد

تأليف

د. أحمد زلط

استاذ الأدب العربي المشارك

بجامعة قناة السويس

والإمام محمد بن سعود الإسلامية

الطبعة الأولى  
هبة النيل - القاهرة  
١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م



الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور

**الطاهر أحمد مكي**

والدأ ، وعالماً ، وإنساناً

أحمد زلط





بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

الحمد لله، له الحمد كله، وله الشكر كله، وإليه يرجع الأمر كله، من قبل ومن بعد؛ وأصلي وأسلم على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين.  
أما بعد؛

فقد قدّم الكتاب والشعراء ونظراؤهم من بحاث ونقاد إلى مكتبة الأدب المسرحي العربي مؤلفاقيم القيمة التي تناولت محاور الإبداع والتأريخ والتقوم لمسيرة الحركة المسرحية العربية من زمن مترجمات محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨م)، مروراً بريادة أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) للمسرح الشعري، ثم إسهامات الرواد عزيز أباظة وعلي عبد العظيم وعبد الرحمن الشراقوي، وصلاح عبد الصبور (في القالب الشعري)، وفي خبط مواز لجهود هؤلاء المحدثين كانت الإسهامات الفنية المسرحية الغزيرة لتوفيق الحكيم تُعطيهِ حق التفرد لريادة المسرح (الثري) باعتباره «من أبرز الذين تمثلوا ميراث أوروبا المسرحي المرتبط باليونان،

وأعطى إبداعات درامية على مقياس نماذجها وحركاتها وتياراتها في مختلف المراحل ممهداً لجيل الستينيات الذي خرج من لعبة التشكيل والمحاكاة إلى اختراق التقنيات الغربية، وتوغل إلى جذور صيغ وبذور مسرحية في موروثنا الحضاري بحثاً عن الهوية المسرحية لاتباع النموذج الغربي، بل بكسره بعد ممارسته لقرن من الزمن ونيف<sup>(١)</sup>. ثم التقط الراهة من المحدثين مجموعة من المبدعين الشعراء والكتاب في مصر وبعض الأقطار العربية، يكتبون المسرحية بمناحيها الشعري والنثري؛ فمن المعاصرين ظهرت المسرحيات الشعرية لمحمد مهران السيد وعبد بدوي وفتحي سعيد وأنس داود وأحمد سويلم وفاروق جوييدة وغيرهم من جيل الستينيات في مصر، ثم برزت إسهامات جيل السبعينيات في أعمال محمد سعد بيومي وحسين علي محمد ... وغيرهما.

و كنت قد تناولتُ بعض أعمالهم في كتابي «في جماليات النص» (١٩٩٤م)، وقد حظي نتاج بعضهم بالتناول النقدي والدرس الأكاديمي.

---

(١) المسرح السعودي: دراسة نقدية، د. نذير العظيمة، ص ١٩،

ط١، الرياض ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

وليس من شك أن اختياري لمسرحيات حسين علي محمد<sup>(١)</sup> الشعرية: «الفتى مهران ٩٩» و«بيت الأشباح» و«سهرة مع عنتره» مرده إلى أن تلکم المسرحيات ينظمها البناء الفكري الموحد مع اختلاف الأزمنة والتناول في (الحوار، والصراع، والحركة، والشخصيات).

---

(٢) د. حسين علي محمد (١٩٥٠-...) شاعر وأستاذ جامعي مصري، من أبناء مركز ديرب نجم، بمحافظة الشرقية، صدر له العديد من الدواوين والمسرحيات الشعرية والمؤلفات الأدبية والنقدية التي تزيد عن العشرين، مثل الوعد المصري في مهرجان الأمة الشعرية ببغداد ١٩٨٤م، والعضوية الدائمة لأمانة مؤتمر أبناء مصر في الأقاليم بالنقافة الجماهيرية، ونال جائزة دار البحوث العلمية بالكويت عن كتابه «القرآن ونظرية الفن»، ومن أبرز مؤلفاته الأدبية والنقدية «التحرير الأدبي»، و«البطل في المسرح الشعري المعاصر»، و«جماليات القصة القصيرة».. وغيرها. أما دواوينه فهي «حوار الأبعاد» (١٩٧٧م)، و«المسقوط في الليل»، و«شجرة اللحم» (١٩٨٠م) و«رباعيات» (١٩٨٢م)، و«الحلم والأسوار» (١٩٨٤م)، و«الرحيل على جواد النار» (١٩٨٥م)، و«حدائق الصوت» (١٩٩٣م)، وغناء الأضياء» (١٩٩٧م)، و«للنائي ينفجر بوحاً» (٢٠٠٠م). أما مسرحياته الشعرية، فهي: «الرجل الذي قلل» (١٩٨٣م)، و«الباحث عن النور» (١٩٨٥م)، و«الفتى مهران ٩٩» (١٩٩٩م)، و«بيت الأشباح» (١٩٩٩م)، و«سهرة مع عنتره» (٢٠٠١م).

كما اتكأت المسرحيات — موضوع المقاربة النقدية هنا — على رؤية مسرحية جديدة، متباعدة ومتعاقبة في آن، فالمؤلف ظل يبحث طوال العقدَيْن الأخيرين عن «تلك القوى الخارقة التي تجعل الإنسان قادراً على صنع المعجزات، وتغيير أشياء هذا العالم»<sup>(٢)</sup>. والإنسان الذي اتخذهُ المؤلف بطلاً رئيساً، رأيناه متعدد الوجوه؛ ففي كل مرة ألفيناه بعلامح مغايرة عن المسرحيات الأخرى، وشخصية البطل ليست وليدة زمن واحد، بل تتعدد وتنشطر إلى جزئيات، وتطرح الكثير من هموم الواقع ومشاكله. وقد تتبع الدكتور عز الدين إسماعيل تلك القضية التي تسترشد البطل المسرحي فقال: «صار الإنسان هو البطل، بخاصة في عصر النهضة، حين كان يظن أن الإنسان هو مركز العالم، ولكنه ظل الإنسان الممتاز، كشخصيات الملوك والأمراء. حتى إذا ما تزعزعت تلك العقيدة ذهبت معها فكرة البطولة، ولم تعد البطولة تستخدم إلا لتدل على الشخصية الرئيسة في المسرحية، كما تتناول الموضوعات البالغة الأهمية. أما في العصور الحديثة فيقوم التفريق بين الملهاة والمأساة على

---

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، ص ٦٤، ط ٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.

أساس من فكرة النهاية السعيدة؛ ففي الملهاة تتحقق النهاية السعيدة، أما النهاية المميزة للمأساة فهي هزيمة البطل أو موته في العادة»<sup>(٤)</sup>.

وإن تناولنا هنا لنصوص من الشعر المسرحي المعاصر، لا تمثل مستويات الأداء الفني لجيل السبعينيات ككل، وإنما تُلقِي الضياء حول منظومة الكتابة بين الملفوظ والمقروء والمرئي والمتخيل لسدي شاعر مجيد، يستند إلى منطلقات ورؤى فكرية في سياق شرطها التاريخي، وفي ظل مأساة الفرد / المجتمع، ومرايا الواقع الشائكة.

واعتقد أن قراءتي الموضوعية لتلك النصوص — مع التباعد الزمني والفروق الفنية فيما بينها — كانت مخصلتها دائماً: استرفاد الشخصية الإنسانية لتؤدي دور البطل، وفي عملية خلق نموذج الإنسان، وقد تيقنت أن المؤلف — هنا — نجح فيما ذهب إليه د. عبد المنعم تليمة في قوله: «وأما الخلق فهو حياة ثرية، كذلك يتوقف نجاح هذا النموذج على مدى تمثيله لما يمكن تسميته (ملاح) الإنسان في مجتمعه. وها هنا يؤدي التعميم الجمالي دوره في العمل الفني، إذ (يحيا) النموذج حياة كل الناس، و(يعاني) قضيتهم

---

(٤) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٥٣، ط ٧، دار

الفكر العربي، للقاهرة ١٩٧٨ م.

باعتبارها قضيته الخاصة. فإذا كان الموقف الاجتماعي للفنان ضد  
القهر يمكنه من خلق نماذج إنسانية ناجحة، فإن هذه النماذج ذاتها  
سلاح يُشهره الفن العظيم: يثبت مكان الإنسان، ويؤكد حضوره في  
مواجهة القوى القاهرة»<sup>(٥)</sup>.

وفي ثنايا النصوص أحاط الشاعر — (النموذج البطل /  
النموذج الإنسان)؛ ففي اختياره لشخصيات أو نماذج (الفتى، أم  
الملك، أم الخوف، أم لعترة .. وغيرها من الشخصيات التاريخية  
والشعبية) ما يدل على أن المرایا أوسع مجالاً من الأئمة «لأنها تصلح  
أن تُرفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس  
الأشخاص»<sup>(٦)</sup>؛

وفي المسرحيات الثلاثة تعددت المرایا وتنوعت إلى تفرعات  
فنية، مثل تلکم المرایا (البورية):

مرایا المكان: حدود صحراوية — بيت أشباح — مسرح  
صيفي.

---

(٥) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، ص ١١١، ط  
وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

(٦) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس،  
ص ١٦٠، ط ١، ع ٢، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ١٩٧٨م.

مرايا الزمان: الماضي — الحاضر — استشراف المستقبل.  
ومرايا مجردة: الطيف — السؤال — النوم — الموت.  
ومرايا تاريخية: خوف — همام — عترة — السيف.  
.. وغيرها من المرايا غير المحددة بزمان أو مكان.

\* وإذا كانت الأسطورة قد غابت عن ثنايا النصوص الشعرية المسرحية للشاعر، فإنه أوجد المعادل الموضوعي لغيابها، بعدم استفادته لها أو توظيفه لأي من رموزها الأسطورية، ذلك أنه لجأ إلى التاريخ، والتراث الشعبي، والمرايا الرامزة في خلق نموذج البطل المسرحي، وفي ذلك يرى د. إحسان عباس أن شعراء مصر المحدثين والمعاصرين «... يحتفظون تجاه الأسطورة، ويقبلون على بعضها الآخر، ومهما يكن من شيء فإن الشاعر التميز حين يشعر أنه في غير حاجة كبيرة إلى الأسطورة يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به» (٧).

فغياب المادة الأسطورية في نسيج هذه المسرحيات لا يُقلل من قيمتها، وذلك أن بناء «أي عمل في استلزام عنصرين اثنين حتى يتم له البناء، وهما المادة والمعالجة الفنية، وأن الخلاف بين نوع قبي وأخر

---

(٧) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٦٦.

إنما يكون تابعاً من اختلافهما في المادة أو من اختلافهما في المعالجة الفنية، فإذا اختلف النوعان في المادة كانا مُتباعدين، ولا تربط بينهما إلا صلات الفن العامة»<sup>(٨)</sup>.

لذلك نجح المؤلف — هنا — في بناء مسرحياته بما يخدم أفكاره ورؤاه، واسترفاده للشخصيات التاريخية أم الشعبية، ولا يخفى أن توظيف التراث يعتمد على وعي المثقف لتراثه من جهة، وعلى وعيه التاريخي من جهة أخرى، كما أن تصور الشاعر المؤلف لجمهوره — مسبقاً — هو الذي يحدد مدى تراثيته أو مدى تجاوزه للتراث، وبين هؤلاء الشعراء من يؤمن أن الشعر فعالية إنسانية لا بد أن تؤدي دورها في إيقاظ المجتمع، «وللتراث الشعبي ميزة هامة، لأنه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر، فيتضح بقوة في الأعمال المسرحية، حين يختار الشاعر بطله ممثلاً لظرف تاريخي»<sup>(٩)</sup>.

وليس يخاف أن اختار النموذج من تراثنا التاريخي والشعبي يجيء دائماً معبراً عن وجدان الجماعة، وتتبدى ملامحه في ذهن القارئ للنص أو المشاهد للعرض.

---

(٨) البنية السردية، د. عبد الرحيم الكردي، ص ٧٨، ط ١، دار للجامعات المصرية، القاهرة ١٩٩٩م.

(٩) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٥٠.



(ينظر استرفاد شخصيات الفتي، والملك، والفارس، والراوي،  
والشاعر، وغيرها .. في النصوص المشار إليها).

وفي ضوء ما أسلفنا (في هذه التوطئة)، أستطيع القول في  
اطمئنان أن التذوق الشخصي **personal taste** الانتقائي لم يكن  
هو المدخل السديد إلى دراسة المسرح الشعري عند حسين علي  
محمد؛ ذلك أن الحكم الجمالي ليس حكماً موضوعياً معرفياً، لكن  
الاستقراء الموضوعي المجرد جعلني أقرأ مسرحياته الشعرية عن طريق  
وضعها تحت المجهر المحايد، أو كما يقول أرغلام «ضرورة وضع  
الأعمال الفنية في شبكة تصورية عقلية من العلاقات المناسبة».

فعلى سبيل القياس السديد للولوج لمسرح حسين علي محمد  
الشعري يجب الالتفات إلى الرابطة أو العلاقة الحميمة في الرسم  
الدوروي لشخصية الراوي في مسرحية «سهرة مع عنترة»، كأنه  
المبدع المطيع لخبرة الناقد، وهنا يقول د. عبد المنعم تليمة:

«على الشاعر ألا يُوجَّه هواه لشخصية بعينها من شخصياته،  
بحيث تبدو ناطقة بصوته هو. على الشاعر المسرحي أن يجعل كل  
واحدة من شخصياته ناطقة بصوتها، وألا يفرض عليها صوتاً آخر.  
والشاعر محكوم هنا (بحق) كل شخصية من شخصياته في التميز، كما  
أنه محكوم بأن يكون كل ما تنطق به الشخصية خادماً (للحدث)

مهماً للإقناع به، مطوراً له، فالشخصية المسرحية لا تُمَيِّز إلا في (حدث)، والحدث عمور الصلة بين كل الشخصيات في المسرحية»<sup>(١)</sup>.

ذلك ما صنعه (الشاعر / الراوي) في حيوية وتقمص لسائر الشخصيات الأساسية والمساعدة — هنا — وبخاصة في مسرحية «سهرة مع عترة»، ففي ثناياها متحد جماع ما استهدفته مداخل «المقدمة» كمفاتيح للمقاربة النقدية التي تحويها فصول الكتاب حول المسرحيات الشعرية الثلاثة.

\* ويقيني أن مركز انطلاقة مؤلف النصوص المسرحية دأب على التحليق من بؤرة الذهن المثقل بالهم الواقعي العام، لكن خيال المؤلف لم يُغادر أفكاره أو رؤاه، لأنه مدرك لطرائق الفن، فهو يعكس ما يحدث في الواقع باسترفاد الماضي دون خطائية زاعقة أو تقرير مباشر، بل من «خلال طرائق مختلفة، ... كما يعد معدل التغير في التراث الشعري هو دالة للقيمة المُعطاة للجدة لدى الشعراء»<sup>(١)</sup>

---

(١) مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(١١) التفضيل الجمالي، د. شلكر عبد الحميد، ص ٢٧٧، ط ١،

ع ٢٦٧، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ٢٠٠١م.

\*لفت انتباهي أيضاً، قدرة الشاعر حسين علي محمد في استغلال تقنية «المداخلات المسرحية» بالرموز المكتوبة التي تُفصّح عن حال كل شخصية، وهي تشي بقدرة المؤلف على حيوية نسج الحوار بين الشخصيات، ورسم أدوارهم (بالإيماء الإشارية حين يعلق على الحالة الشعورية للشخصية قبيل الأداء الدرامي مع الآخر)، والمداخلات بالإيماءات الإشارية، التي تتحوّل من رموز مكتوبة في «النص»، إلى حركة أدائية خلال «العرض».

\*لقد شغل المؤلف في مغزى محتوى نصوصه المسرحية بنسج ملامح البطل أو وجوه النموذج / البطل؛ ففي أقدم مسرحياته «الرجل الذي قال» (١٩٨٣م) كان البطل مثقفاً، أخرجه الشاعر من النخبة المثقفة في المجتمع، لكنه البطل الذي تُراوده السلطة عن نفسه بين الأخذ والعطاء، وفي مسرحية «الفتى مهران ٩٩» (الفصل الأول من هذا الكتاب) ألفينا الشاعر يُخرج ملامح البطل النموذج من بين الجموع الشعبية، واختار «الفتوة» في عنفه، لا في مثاليته وحنكته، فيقتل، ويُقتل. لقد كان البطل في النهاية مُخلصاً.

أما الوجه المتباين الآخر فهو «البطل الاسمي»، إذ اختار حسين علي محمد في مسرحيته «بيت الأشباح» (الفصل الثاني من هذا الكتاب) بطلاً، لا يعدو ملكاً اسماً، متوهماً، يتأرجح بين الفعل

ورد الفعل، ومملكته يعبث فيها زمرة من النفعيين، بل المعطلين لحركة الحياة.

وملامح البطل في مسرحية «سهرة مع عنترة» (الفصل الثالث) تُفصح عن بطل غير مرغوب فيه الآن Mode، فالزمان مختلف، والقوة والفروسية والشجاعة لدى البطل الفرد لا وجود لها في عالم الواقع، لذلك جاء البطل في المسرحية صامتاً كصمت سيفه، ساخراً كسخريته من الواقع، فالبطل الصموت — هنا — بمضّي، وتمضي الجماعة في اتجاه معاكس: الدعة والسكون، والسهرة والترف، والرقص، والبحث عن إشباع البطون، لا فك القيود وصد العدوان!

إن الفارق الزمني بين أبيات من شعر محمد مهدي الجواهري، وفكرة البطل والبطولة وإذعان الجماعة، يؤكد ثمة رابطة فكرية، ربما تأثر بها مؤلف مسرحية «سهرة مع عنترة». فحول البطل «غير المرغوب فيه» = البطل الصموت، والشعب في غيه وحرصه ونهمه، يقول الجواهري:

حسبُ الظنين بوجدان محاكمةً  
بها تُزَيَّفُ أو تُستوضح التُّهمُ

حسب الفقي يَسِدُ التاريخ مُحصيةً  
 ما قد جنته يدُ أو مَـا ادَّعاهُ فمُ  
 ... أو تحقرُ «وسيفُ الهندِ مُعمدةً»  
 فقدَ نظرتمُ إليها والسُّيوفُ دُمُ  
 تبقى من الشهوةِ العمياءِ سوائِها  
 للمشتَهِين، ويفنى الحرص والنهم<sup>(١٢)</sup>

وبعد؛

فإن المسرح أدب وفن وعلم، وقد حاولت في المقدمة هنا التوطئة للقراءة الناقدة، لنصوص من الشعر المسرحي المعاصر، لشاعر راقت لي نصوصه بعد تذوقٍ وتمحيصٍ، مثلما أعجبتني رؤيته الفكرية.

أما لغة الحوار المسرحي عند الشاعر فلم تكن لغة عادية مثل لغة وسائل الاتصال، ولم تكن محلقة مغلقة في الجواز والبلاغة والغموض؛ بل جاءت لغة فصحي سهلة ميسرة ودالة، وصفتها

---

(١٢) ديوان الجواهري: شعر محمد مهدي الجواهري، مج ١، ص ٥١٧، مطبعة الأديب البغدادية، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي (بالاشتراك)، بغداد ١٩٩٤ م.

باللغة الفصحى الوسطى القرية، إذ «المسافة المزاحمة بدرجة متوسطة عن اللغة العادية، هي المسافة المثالية»<sup>(١٣)</sup> من النصوص الأدبية.

والمرجع عندي الآن أن القارئ أو الباحث الكريم، سيُحاول الوقوف المتأمل عند فصول الكتاب، ربما يجد إجابة شافية، وشائقة، للمُقاربة الناقدة في سؤال حيوي:

هل يجمع الشاعر من خلال أعماله الشعرية المسرحية التي استرشدت ملامح البطل من التراث (الشخصية التاريخية والشعبية) في تحقيق طموحات الواقع بالإسقاط المعاصر؟  
لر ..

والله الموفق والمسدد إلى الصواب.

د. أحمد زلط

شبنارة الميمونة، الزقازيق، ج.م.ع ٢٠٠١/٨/٢٦ م.

---

(١٣) بناء لغة الشعر، ج. كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، المقدمة، سلسلة «كتابات نقدية»، الثقافة الجماهيرية، للقاهرة ١٩٩١ م.

## **الفصل الأول**

**الدرامية**

**بين الحلم الآمل والفعل الناجز**





## الدرامية بين الحلم الآمل والفعل الناجز

قراءة في مسرحية «الفتى مهران ٩٩»

### ١- إضاءة أولى:

يدمغ الشاعر حسين علي محمد في مسرحيته الشعرية «الفتى مهران ٩٩» الواقع المترهل، ويكشف زيفه، ويعكس النماذج البشرية التي اكتوت — وتكتوي — في إحباطها وتن في عذابات واقعها المعيش على نحو يمين، صنعته مخيلة الشاعر في لحمة نصه أو على لسان شخصيات مسرحيته.

وقد اختزلت المسرحية الشعرية الخطاب الغنائي المطول، كملأ نجحت الحواريات المكثفة في الإيماء إلى الزمن المعوج، والقمع الأملس، والسدود الملونة.

لقد نجح حسين علي محمد في تجربته الشعرية الجديدة في الكشف عن مكنون أبطال مسرحيته؛ حيث نراه يومئذ من خلاهم إلى ظلال المجتمع المدني المعاصر والمعقد — أينما كان — وهو مجتمع — في يسير من التأمل — نستطيع معرفته، أو الالتفات إلى كيانه الزمني والجغرافي المقصودين، وقد عبر مؤلف المسرحية عن ذلك

المجتمع، بالرغم من تباين واقعه، ومتغيرات أحواله عن مجتمع المسرحية الأولى "الفنّ مهران ٦٦" للشاعر المسرحي الراحل عبد الرحمن الشرفاوي.

إن مسرحية "الفنّ مهران ٩٩" — التي بين أيدينا — لا تجلّسنا نغادر نهاية القرن العشرين الميلادي إلا وبطلها "الفنّ مهران" ينوب عن شعبه (البشر / الثيران) في إزاحة سدة الحكم كي تعبر الفسّات المحبّطة في الأرض / الوطن محتها في الاستلاب، وتحقق أماني فسّلت الشعب (قطيع الثيران)، أو عبارة مكثفة دالة يقدرّون على استدعاء إشراقه شمس الحرية، فتصدّح كل الطيور / البشر بالغناء فوق صفحة النهر من جنوبه إلى صدر دلتاه.

## ٢- "الفنّ مهران ٩٩" قراءة نصية:

ذيلت مسرحية "الفنّ مهران ٩٩" بدراسة كتبها الشاعر أحمد فضل شبلول، وهي تنم عن مواصلة الاجتهاد البحثي لكاتب الدراسة الذي هم الأول الإبداع الشعري، ومع ذلك نستخلص منها فقرة مستحادة تقول: "استطاع الشاعر حسين علي محمد أن يوفّق توفيقاً بعيداً بين لغة الشعر ولغة المسرح، فلم يتجرّفه الخطائية التي هي آفة العمل الفني عموماً، كما أنه استطاع التخلص من الغنائية التي تتسم بها معظم الأعمال المسرحية الشعرية، وبذا حققت لغته الشعرية

ولغته المسرحية هذا التوازن المطلوب والدقيق؛ فتولدت الفكرة من الفكرة، وتولدت اللغة من اللغة، وتولّد الحوار من الحوار، واللفظة من اللفظة، والرد من الرد، والإجابة من السؤال .. بما لا يسهر المكتسبات الفنية لدراما الشعر، ولوحدة التفعيلة الشعرية" (١).

والفقرة الآتية استقراء متميز، وتخرج متميز كذلك لأدوات الشاعر التعبيرية، أما بقية الدراسة المشار إليها، فتميل إلى التعميم، ومحاولة الموازنة بين الفتي مهران الأولى (٦٦- عيد الرحمن الشرفاوي، "الفتى مهران" الثانية (٩٩- حسين علي محمد)، ذلك أن خدعة البناء السطحي (الشكل والمسميات) تجر غالباً إلى المحتوى أو المضمون الذي قد تتباين فكرته، وطرائق نهجه الفني، كما سنرى.

٣- مقارنة مورفولوجية موازنة:

تقع "الفتى مهران" الأولى في ٢٢٨ صفحة من القطع المتوسط، بينما تقع "الفتى مهران" الثانية في ٧٥ صفحة في القطع أقل من المتوسط. وقد جرت أحداث "الفتى مهران" الأولى في أحد عشر

---

(١) انظر دراسة أحمد فضل شبلول الملحقه بمسرحية "الفتى مهران ٩٩"، دار الوفاء لنخيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

منظراً، بينما حرت "الفقّ مهران" الثانية في خمسة مناظر فقط، أو في خمس لوحات.

وقد لجأ عبد الرحمن الشرقاوي إلى الإسقاط التاريخي والزمني الرامزين (حيث تدور أحداث مسرحيته في القرن الخامس عشر الميلادي، في عصر المماليك الجراكسة، وفي قرية مصرية) بينما لجأ حسين علي محمد إلى الإسقاط الرامز المسوق بالتأويل للزمان والمكان المعاصرين المعروفين (دون التصريح بهما).

وقد استعمل صاحب "الفقّ مهران" (الأولى) حوار التخاطب المسرحي المعروف الذي يُديره بين الممثلين، في عزوف عن استعمال الراوي، وقد أوقف الحوار على (١٧) سبع عشرة شخصية أساسية، معها مجموعات الفلاحين، والفرسان، والعبيد، والفتيان، والشحاذ، والمُنادي، بينما استعمل صاحب "الفقّ مهران" (الثانية) الحوار المتعدد، مع إشراك "الراوي" بدور أساسي، مما قلل أعداد شخصيات مسرحيته بمقدار الثلث تقريباً عن مماثلتها، ونلاحظ أن الشاعر حسين علي محمد قد أفاد من قراءة مسرحية "الفقّ مهران" للشرقاوي؛ لكنه لم يكرّر تجربته بالتطابق، أو التماثل شبه الكامل، حتى لو استعار العنوان التقريبي، أو أسماء بعض الشخصيات التي وردت بالنص المنحز أولاً، مثل: مهران، وسلمي، وهاشم، غير أنهم

عند حسين علي محمد لعبوا أدواراً غير أدوارهم عند الشيرقاوي.  
وعلى ضوء ذلك ألفينا الفروق الواضحة على مستوى الشكل  
المرفولوجي عند الشاعرين.

أما أهم الفروق الشكلية — أو فروق مورفولوجيا النص  
المسرحي عندهما — فتباين في لغة الأداء التعبيري الحوارية؛ حيث  
نرى الجمل الشعرية عند الشيرقاوي طويلة، وتنطق شخصياته بجمل  
يصل طول بعضها إلى عشرين سطرًا<sup>(٢)</sup>، أما الجمل الشعرية عند  
حسين علي محمد فتتحو منحى الثبات اللغوي، أو المستوى اللغوي  
المقتضب، الأقرب إلى الشاعرية مع عدم إغفال اللغة المسرحية.

والجمل الشعرية في "الفتى مهران" لحسين علي محمد تميل  
إلى الإيقاع الواضح، والقصر، إما لسبب عروضي لاستعماله تفعيلية  
بحر المتدارك الخفيف (فععلن)، والرملة (فاعلاتن) <sup>(٣)</sup>، وبهذا تناغمت  
الأداة اللغوية مع البحرين على امتداد البناء الحوارية المسرحية،

---

(٢) لاحظ الصفحات أرقام: ٤٠، ٤١، ٥٨، ٥٩، ٩٢، ٩٣، ١١٩، ١٢٠.

في نص "الفتى مهران" للشيرقاوي، الطبعة الأولى، المكتبة العربية،  
القاهرة ١٩٦٦م.

(٣) ومعهما احتفاله بالرجز (مستعلن) بإيقاعه الأقصر والأخف  
وزناً.

ولسبب ثان هو شاعرية حسين علي محمد ذاتها، وطول دربته مع فن الشعر إبداعاً ودرساً؛ فعلى حين عُرف الشرقاوي كاتباً مفكراً، ثم مبدعاً قليل العطاء في الشعر، عرف حسين علي محمد شاعراً على امتداد ثلث قرن، وهنا برز الفارق بينهما في اكتناز اللغة الشعرية وتكثيف الصورة مع عمق الدلالة عند حسين علي محمد.

إن تداخل لغة "المونولوج" مع "الديالوج" في لغة الخطاب المسرحي عند الشرقاوي أوقعه في مزالق الاستعمال الشائع للتعبيرات اللغوية غير الشاعرة، تقول الدكتورة ثريا العسيلي عن لغة الشرقاوي في "الفن مهراة": "هي لغة أقرب إلى لغة الصحف والإذاعة، وبعيدة عن لغة المسرح الشعري المكثفة، وأرى أن ما دفع الشرقاوي إلى الانسياق مع هذه اللغة في الحوار المسرحي هو اهتمامه بالدرجة الأولى بالتعبير عن أفكاره، وإغفاله التام لأهمية التوصل إلى الحوار الدرامي الفني"<sup>(٤)</sup>.

والواقع أن التوصل إلى لغة الحوار الدرامي الفني قد تحقق في كثير من الأحيان في مسرح الشرقاوي بعامه، وفي مسرحية "الفن

---

(٤) د. ثريا العسيلي: مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، ط ١، هيئة

قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤.

مهران" بخاصة، ومزلق استعمال التعبيرات المألوفة يقع فيه مبدعو المسرح الشعري دون استثناء من شكسبير إلى حسين علي محمد، والأخير استعمل تلك التعبيرات المألوفة في مسرحيته "الفتى مهراڤ" ٩٩ في قول لم يتكرر:

فلْيُفْرَمْ بِالْمُفْرَمَةِ الذَّرِيَّةُ

(يدير وجهه للسماء، كأنه يخاطب نفسه)

ما أحلى هُديها في قطع البسْطَرْمَةِ !

وكبابِ الحَلَّةِ! (٥)

٤- المناظر في "الفتى مهراڤ ٩٩":

قدم صاحب "الفتى مهراڤ ٩٩" مسرحيته عبر فصولها الثلاثة، بحيث انتظمتها اللوحات الخمسة المشكلة لبنيتها المعمارية، واللافت للنظر أن "المدخلات المسرحية" اتسمت بالفقر الشديد لسبب غير معلوم، وجاءت التقدمة في أسلوب مكثف، ولوحظ أيضا عدم احتفال المؤلف بتفصيلات المكان بل غياب مفرداته أو تكاد عن اللوحة الثانية، كما لاحظنا إغفال الوصف المكاني في اللوحة الرابعة،

---

(٥) د. حسين علي محمد: الفتى مهراڤ ٩٩، مرجع سابق،

وهي أمور فنية تتطلبها تحويل النص المكتوب إلى عرض مسرحي،  
والعجيب أن المبدع أحد الأكاديميين المختصين في الأدب  
المسرحي<sup>(١)</sup>، أي على وعي تام بأهمية الإشارة إلى المنظر في بدايات  
المشهد، فهل كان المؤلف مأخوذاً إلى البناء الشعري أثناء العملية  
الإبداعية في الأساس لذا كان الالتفات إلى عنصر الوصف على  
هامش إدراكه؟

#### ٥- الحرية .. ومسار البطل المعبر عن الجماعة:

إن البحث عن حق الإنسان في الحريات الأساسية كان  
مجموع هموم حسين علي محمد التي نسج من خلالها خيوط مسرحيته  
"الفتى مهران ٩٩".

---

(١) حيث حصل على الماجستير عام ١٩٨٥م من كلية دار العلوم  
— جامعة القاهرة عن رسالته "المسرح الشعري عند عدنان سرمد بك:  
ظواهر الموضوعية وقضاياها الفنية"، وحصل على الدكتوراه عام ١٩٩٠م  
من كلية أدب بها — جامعة الزقازيق عن رسالته "البطل في المسرح  
الشعري المعاصر"، وقد طبع الماجستير عام ١٩٩٧م عن الشركة  
العربية للنشر، للقاهرة ١٩٩٨م، بينما طبعت الدكتوراه ثلاث مرات:  
القاهرة ١٩٩١م، للزقازيق ١٩٩٦م، الإسكندرية ١٩٩٩م.



لقد كان الحلم بالحرية والعدل — حقاً — المسار الفكري الموضوعي في "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، لكن التأكيد على الإنجاز تحقيق الحلم قد تم في المسرحية الثانية "الفتى مهران ٩٩" من خلال فكرة أو كيفية الخلاص من الأسر المقيّد؛ ولذا وجدنا البطل عند حسين علي محمد يتحول إلى بطل فاعل يتخلّص من أكبر رموز المجتمعات الأوتوقراطية المستبدّة بالشعب، حيث ينتصر عليه البطل "الفتى مهران" بحيلة ذكية، تشبه اللعبة الرياضية، على حد مداخلته الشاعر:

(يرفع مهران يده كالفائز في المصارعة، وينسحب في هدوء) (٧)

أما العمق الداخلي فيتبدّى في تلك النهاية الدموية للصراع بين الظالم والمظلومين؛ لقد تمرد "الفتى مهران" للشرقاوي على نظام الحكم السائد، وديكتاتوريته، يقول الدكتور حسين علي محمد عن بطل الشرقاوي "هو بطل يتمرد على الديكتاتورية والحكم المطلق، ويتمرد على توظيف الدين لخدمة الحاكم، أو أن تكون فتاوى المفتي

---

(٧) السابق، ص ٧٥.

مطية للحاكم الظالم يُمارس من خلالها ظلمه وتسلطه" (٨). أما  
 "الفنّ مهران ٩٩" لحسين علي محمد فتضع نهاية للقهر والتسلط  
 والأمانى المهضومة والوعود السرايية، فـ "مهران" حسين علي محمد  
 هو أداة، تتجاوز الحلم المتمرد — أو المخلص — لما عجز عن تحقيقه  
 عند الشرقاوي، لذا ألفينا النهاية المأساوية الفاعلة واقعاً وفناً فوق  
 خشبة المسرح التي جعلها الشاعر تعكس الحياة المزيفة، يقول  
 الراوي:

ماذا أتكلّم ؟

ليست عندي الرّغبة

لدماء الملك العادل فوق الخشبة

وأنا وحدي

...

أين الملكة؟

أين القاضي؟

---

(٨) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر،

ط٢، سلسلة "أصوات معاصرة"، العدد (٢٩)، مطابع الفارس العربي

بازقازيق ١٩٩٦، ص ٢٤٣.

أين الحاجب؟  
أين طبيب القصر؟  
أين الـ ... (١)

ولو تأملنا المقطع السابق لألفيناه صورة نفسية دقيقة للبطل /  
الفعل، البطل "الكل في واحد"، وهو مقطع استفهامي يستنفر أدوار  
هؤلاء وأولئك أين وجدوا، لا يبحث عنهم لأسمائهم، بل يعكس  
أدوارهم وتجاوز الأفول من فوق الخشبة، إلى خشبة البناء من جديد:  
حيث الملكة التي تعني: الشعور بالوطن والمواطنة، والقاضي: الذي  
يرمز للعدل، والحاجب الذي يُنادي بالحرية، والطبيب الذي يعني به  
المبضع القادر على بتر أدواء الأوتوقراطية (وهذه هي الجموع ((أو  
الرموز)) التي عضدت بطل "الفق مهران ٩٩"، بوعياها، وصمتها،  
وكلامها، وأنيها). وكانت شخصية "الفق مهران" في مسرحية  
حسين علي محمد "الفق مهران ٩٩" ممثلة لهذه الجموع، ونائبة عنها  
بطوائفها المثقفة والمقاومة.

---

(١) للسابق، ص ٧٥.

## ٦- الحلم بالحرية والعدل للجميع:

تعد مسرحية "الفنى مهران ٩٩" انطلاقة واعية، أو محطة مهمة في المسيرة الشعرية لمؤلفها حسين علي محمد، فهي تستمد دلالتها من ألم طبقات المجتمع التي انهار تماسكها وقيدت أدوارها، وعلى الأخص الطبقة الوسطى، وقبلها الطبقة الدنيا المعذبة، والمسرحية تتمحور حول فكرة كيفية ممارسة الإنسان حقه في الحريات الأساسية خطوة خطوة، ورأياً برأي، إلى بلوغ الذروة الدرامية باستعمال اليد العنيفة بعد استفاد الرأي العاقل وقد يقول قائل: هل هناك تشابه بين الفكرة التي طرحتها "الفنى مهران ٩٩" وبين بيت أمير الشعراء أحمد شوقي القائل:

وللحرية الحمراء بابٌ بكلِّ يدٍ مضرّجةٍ يدقُّ

فالنقى مهران بطل "الفنى مهران ٩٩" يطلب الحرية بضربة

خنجر صائبة!

ومن المعروف أن المثقف — والمبدع في الصدارة — يميل إلى الفكر العاقل، لا الفعل العنيف. لكن مؤلف المسرحية — في نصه — يقول: هيهات .. هيهات!، ومن يواجه قهر السلطة المعيش؟

لذلك منح الشاعر البطل فوق الخشبة هذا المعنى الواسع

المسلوب!

لم يكن أبطال "الفتى مهران ٩٩" وحلمهم شركاء في تلك  
الأدوار، بل انتظم معهم الراوي — وهو على الأرجح مؤلف النص  
حسين علي محمد — الذي يبدأ من حيث انتهى عبد الرحمن  
الشرقاوي، أي من نقطة الحلم "بالحرية والعدل" وقد وُفق حسين  
علي محمد في طرح الحلم الاستهلاكي على لسان شخصية الملك —  
أي ملك؟ بل أي حاكم؟ — في حلم خرافي أمر، يصوره الشاعر —  
بعد توطئة — على النحو التالي:

سيحدثكم عن حلم أبصره منذ قليل

هل أتركه يحكي حلمه؟

مازال أمامي وقتٌ لأقول:

جفَّ النهر، وغاض الماء

في حلمٍ للملك (العادل)

— معذرةً ! هذا لقبه —

فاجتمع الملك قليلاً ورجال القصرِ

.. وأصدرَ في التَّوَّ بيانا

يطلبُ فيه من الشعبِ الطَّيبِ

أن يمتنع عن الشرب من النهر<sup>(١٠)</sup>

وقد ألح مؤلف المسرحية على هذا الحلم الأمر من الملك  
(العاقل) اسماً، (الظالم) صفة، يقول الشاعر في اللوحة الثانية من  
المسرحية:

مسرور: قد شربوا من ماء النهر<sup>١</sup>

...

الملك: أخرج من أفواههم التتة ماء النهر

وتتري نظائر الفكرة الظلمة غير مرة في النص، وهي رغبة  
الحاكم في امتناع الرعية — بل منعهم من الشرب من ماء النهر،  
وفي اللوحة الثالثة أيضاً إيماءة للظلم وللظالم تحديداً، لا يقصد  
التصريح بالملك اسماً وزماناً ومكاناً، وإنما الظالم أينما كان، وحيث  
وجد، فيقول عنه: الملك العادل .. الملك الميمون .. الملك الشيطان!  
أو بصيغة الجمع: الحكام اللقطاء، وهو يعني بالقطع زمرة  
الأوتوقراطية أينما وجدت<sup>(١١)</sup>.

---

(١٠) السابق، ص ١٢.

(١١) انظر السابق ص ٤٨، ٤١.

وتتلاحق الفكرة هي هي، بمدلولها، مع اختلاف الطرح  
الدرامي، يقول الشاعر على لسان "مي":

مي: كَانَ مِصَارَعُ ثِيرَانْ

فِي كُوكِبِهِ الْمَرِيخِي الْأَسِيانْ

فلماذا لا ينطلقُ الملكُ العادلُ في الليلِ إلى الحلبه؟

يتصارعُ فيها والثيران؟

ولماذا يا زوجي مهرانْ

لا تترعّمُ تلك الثيرانْ

في رحلتها من أجلِ الماءِ - الحرية؟ (١٢)

لعل المقطع الشعري السابق قد أبان عن التمهيد المبرر للدور  
الذي ينتظر "الفتى مهران ٩٩" ليحسم الصراع بين الملك / الشعب،  
والأسد / الثيران (١٣)، لذلك وفق الشاعر المسرحي في التجويد  
البنائي المبرر بالفن، ومنه أن كان المقطع الأخير من المسرحية ذاتها

---

(١٢) للمبايق، ص ٤٨.

(١٣) الثيران - كما هو واضح - ترميز إشاري مما يستعمله  
الأدباء بالإسقاط على مرموز إليه آخر: الثيران / البشر، الثيران /  
الشعب، الثيران / الرعايا ... إلخ.

محققا لذلك التمهيد، ولرجاء المظلومين فيمن ينوب عنهم؛ لقد شاق  
الجميع الماء / الحرية، الماء / الحياة الأفضل.

ولقد أقحم الشاعر حسين علي محمد شخصية المودب /  
المعلم = المثقف / السلطة، ليح على امتداد لوحات المسرحية على  
فكرة مقاومة الشعب لتسلط الطغاة وقهرهم.

وقد تبدى دور المودب في تلك الحوارية بينه وبين تلميذه  
(الملك)، يقول الشاعر في المسرحية على لسانها:

المودب: إنا اثنان

في وجه الطوفان

الملك: حقا يا أبتاه !

لا يمكن أن يمضي الحال على هذا النحو

المودب: عد يا مولاي

عد للملكة والشعب

واعبر هذا الظرف الصَّعب !

واشرب من ماءِ النهر

ربما جاء من المناسب لغة "الظرف الصَّعب ! " لأن كل سلطة

زمنية لا تحسب، ولا تظن، أنها طارئة — غاشمة كانت أم عادلة —



بينما وفق الشاعر أيضاً في استحالة أن يحف عطاء النهر، فلماذا لا يشرب الملك مع الرعية "ماء الحياة / الحرية"؟

#### ٧-البطل ابن المدينة:

من هو البطل المنقذ الذي صارع الطاغية وتخلص منه في دراما دموية في "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد؟ هل هو "رجل" في المدينة، رجل ما؟ أم هو استرفاد لشخصية "الفتى مهران" في السؤال الشعبي؟ أم هو محاكاة فاعلة ومستمدة من تجربة "الفتى مهران ٦٦" بطل الشرقاوي؟

إن "مهران" حسين علي محمد، بطل "الفتى مهران ٩٩" أحد الأبطال الجدد، لكنه — مع ذلك — قديم / جديد، فهو مثقف استخدم الحكمة في وقتها، والثورة في حينها، إنه رجل ما، ينوب عن فئات الشعب، لم تُنبته قرية، بل هو رجل المدينة بكل تعقيداتها العصرية، ولذا لم يتم التمهيد المطول لولادته، أو نشأته، أو الإلحاح على التهيؤ للفعل البطولي الذي فُض به في خاتمة المسرحية.

فالبطل الجديد في "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد أنموذج للبطل المقاوم بالفعل، وهو نتاج عصره، في حكمته واندفاعه غير المنظم، أما بطل "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، فقد كان "بطلاً مقهوراً، مزقه الصراع بين القلب والعقل، أو بين الحب والواجب،

فلم يكن سياسياً ناجحاً، ولا مقاتلاً قوياً، فقد تألم من أجل أعدائه،  
وحين قتل عدوه القائد أخذ يحدث سلمى بتأثر عميق<sup>(١٤)</sup>.  
لقد ظل البطل عند الشرقاوي حالمًا، ومترددًا، ومقهورًا،  
وعاطفيًا، بينما البطل في "الفتى مهران ٩٩" — مع ظهوره المباهج  
غير المبرر — يعد بطلاً، مصارعاً، منتصراً، في حكمته واندفاعه ولا  
يعيب بناء شخصيته سوى ولادته الناضجة رشيداً قادراً على الفعل  
الدرامي، دون تدرج منطقي، بل يقدمه المؤلف فجأة، في قوله في  
النص على لسان الراوي:

آه .. ما رأيكم الآن ؟

أن نحظى بفتاكُم مهران ؟<sup>(١٥)</sup>

وأرى أن هذا ليس كافياً كي يقنعنا المؤلف بميلاد الشخصية،  
وكانت لدى المؤلف الشاعر مساحة فنية وزمنية، ليتلرج في تقديمه،  
ولو على هيئة "المتولوج" في اللوحة الثانية المتخمة بتفاصيل كثيرة عن  
طغاة العالم، أو على لسان الراوي — شريك أبطال نصه جميعاً —

---

(١٤) د. ثريا السيلبي، مرجع سابق، ص ٢٠.

(١٥) حسين علي محمد: الفتى مهران ٩٩، ص ٣٥.

الأهم الآن أن "مهران" بطل "الفق مهران ٩٩"، ولد راشداً  
وصموتاً؛ والرشد شدة، والصمت بلاغة وعدة!  
لقد خبر أسرار اللعبة. يقول الشاعر على لسان بطله، كأنما  
يُخفي قوته:

مي، سلمى .. !  
يفعلُ الله ما يشاءُ  
صغتما الآنَ حلم شعبٍ  
شاقةَ الحلمِ والرجاءِ  
مي .. سلمى  
يفعلُ الله ما يشاءُ (١٦)

٨- الراوي ضمير الشخصيات:

يتدخل الراوي في البناء الدرامي لمسرحية "الفق مهران ٩٩"  
تدخلاً ملحوظاً ومتكرراً، وهو تدخل محمود ومشروع في سياق بناء  
النص في هذه المسرحية الماتعة.  
ومنه قول الراوي:

هل أعجبكم هذا المشهد

---

(١٦) السابق، ص ٤٩.

.. بين الملك عادل والزعماء التاريخيين ؟

لا تعجوا ...

فالملك العادل يتكلم أكثر مما يفعل

قد نشهذه بعد قليل ...

يتجاذب معهم أطراف اللهو .. (١٧)

واللافت من استقراء السطر الأخير في المقطع السابق أنه يمنح الراوي مؤشرات الوعي والصدق والخبرة، وهي عوامل جديرة مع غيرها بالتناول والتنويه عند قراءة الأعمال الإبداعية؛ فالمحاورة الداخلية، وسر الواقع، والتساؤل الساخر في المقطع لم يقله الراوي عبثاً، وإنما نستحصده منه — ومن مداخلاته — تبريراً لضمائر أبطاله.

\*\*\*

خلصنا في ضوء ما أسلفنا إلى حقيقة مؤداها أن البطل في "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي كانت تتنازع الفأس والسيف، بينما نجده في "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد ممسكاً بالخنجر إمساكاً واعياً يتجاوز الحلم إلى الفعل الناجز، نائباً عن الجماعة حين فاض الكيل، وجف الضرع.

---

(١٧) السابق، ص ٣٥.

ولقد تآزرت بقية الشخصيات في إطارها المرسوم مع الراوي، وعلى ترتيب احتفال الراوي بها: الملكة، والملك، ومي، وسلمى، ومهران، والوزير، والطبيب، والحاجب، والسياف، والقاضي، والمؤدب .. ولعبت أدوارها من خلال رؤية الشاعر (الذي يتقمص شخصية الراوي في النص المسرحي)، وإن لم يكن نصيب هذه الشخصيات متساوياً في حجم الدور، أو الكم<sup>(١٨)</sup>.

ومما يُحمد للشاعر حسين علي محمد في مسرحيته، هذه الصور اللغوية المعتمدة بالأرقام، وكذلك الإيماءة إلى معاطف الكراسي في أرقامها ودلالاتها أيضاً، مما يعني انتظام التسابع، والاستغراق في التبعة، والأرقام والألوان هنا تجسيد للسخرية، مع الإشارة إلى استكانة أو تخافت أو تقاعس من غابوا عن مقاعدكم؛ حتى وإن أحرقهم الطغاة .. يقول الشاعر مشيراً إليهم:

الملك: أصدرت الأمر

أن أذبحَ جَمَعَ الثيرانِ المهالكِ

---

<sup>(١٨)</sup> والمقام هنا مناسب للإشارة إلى سقطة مطبعية كبيرة — غير مقصودة — وهي غياب شخصية "مي"، ضمن تقديم الشاعر لشخص مسرحيته، عند التعريف بها.

من مملكتي

في محرقتي

معاطف الكراسي: موافقون .. موافقون

الملك: (مسترسلاً) أستولد نسلاً خيراً من هذا الشعب !

معاطف الكراسي: هذا أفضل !

الملك: (مسترسلاً) مملكة تسمع وتطيع

معاطف الكراسي: ....

الملك: لن أحتاج إلى مجلسكم هذا

ولذا، فسأبدأ أستولد نفسي الآن !

لكن قبل البدء ...

معاطف الكراسي: هل نخرج ؟!

الملك: لا .. لا

ليس الآن

يحسن أن أحرق جمع الفيران

وكراسينا الخشبية (مشيوا إليهم) (١١)

٩-الزمان والمكان:

---

(١١) السابق، ص ٦٩، ٧٠.

لقد كاد حسين علي محمد في مسرحية "الفتى مهراڤ ٩٩" أن يعصف بوحدي الزمان والمكان في العمل المسرحي، إلا أننا يمكننا تأويل زمن النص على أنه أية حقبة زمنية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، أما المكان فقد.أوما الشاعر إيماءات نادرة دالة، فهو يشير إلى دولة تستطيع معرفتها من خصائصها الذاتية، ومن سمات الحاكم والمحكومين، والإسقاط فيما يلي هو ما لا يقصده الشاعر في قوله على لسان الملك:

إني مولودُ في المريخ  
مخلوقٌ مريخي  
كنت مصارعَ ثيران  
لكني حين هبطت إلى الأرض  
كمي أحكم دفنها حتى لا تارجع أكثر  
حتى لا تسقط في بحر التيه  
أبصرت الناسَ كناسَ في المريخ  
لا فرق !  
لم أشعر بالغربة! (٢٠)

---

(٢٠) السابق، ص ٢٦.

والتأمل المدقق لن يجد المكان في المقطع السابق، وإنما باستقراء الأسطر الشعرية الدالة في النص المسرحي على امتداد اللوحات الخمس، يستطيع معرفة مكان الحدث وزمن وقوعه<sup>(٢١)</sup>.

#### ١٠- عن بعض الشخصيات:

وإذا كان الشاعر حسين علي محمد قد استعاض بإيماءات رامية لوحدي الزمان والمكان، فإنه لم يُفعل الإشارة إلى الزعماء التاريخيين أمثال: هتلر، موسيليني، نابليون، شجر الدر، وغيرهم كأمثلة للأناية والعدوانية.

ومهما كانت شهرة تلك الشخصيات، (أو نبوغها وتفردھا!) فإن إيرادها في نص المسرحية أضاف إليها قيمة فنية مهمة، "وسواء أكانت الشخصيات تخيلية، أم مرجعية، وسواء أحضرت الشخصية بأفعالها وأقوالها أم غُيِّت عن النص فهي الوحدة المفصلية المخولة بالنطق باسم الشخصية والنص، والشخصية لا تتحدد من خلال الأبعاد الجسدية والنفسية فحسب، وإنما تتحدد من خلال الدور

---

(٢١) تنظر صفحات ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٣٢ من مسرحية "الفتى

مهران ٩٩".



الذي تقوم به، ومن خلال الفعل والوظيفة معاً؛ تشييع الإنسان في النص، أو تشخيص الشيء في النص" (٢٢).

وما أورده صاحب "الفتى مهران ٩٩" من شخصيات قد لعبت أدوارها، ووظف انتخابها في البعدين الأدائي والفكري، يجعل القارئ تتابها الحيرة ويتساءل عن الوزير الأوحـد في النص. من يكون؟ وأي وزير يقصده المؤلف؟ إنه ليس رئيس الوزراء، أو الوزير الأول، وإنما لا نجد تفسيراً سوى كونه مقرباً من السلطة، وأحد أصحاب المشورة؛ تُفصح عنه تصريحاته في النص، ومفردات: النبأ، الخير، أبلغك، جئتك ... وغيرها (لعلها إشارة لوزارة أحادية، سيادية، كثرة الكلام، قليلة الفعل، لكنها تظل خبيثة)، والروعة في كونها أحادية مما عمق دراما السلطة الأتوقراطية في وصف رموزها.

أما شخصية "الملكة" فقد جعلها الشاعر بمثابة المعادل الموضوعي للخصوبة المنتظرة أمام جذب الملك وعقمه، فهي المرأة / الوطن، وهي المرأة / الخير، والمرأة / ميلاد الحق، وهي — كمعظم قرينات الحكام — محبوبة من الشعب من خلال قيادة الأعمال

---

(٢٢) د. صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة "عالم الفكر"، عدد خاص عن "النظرية النقدية الحديثة"، ط وزارة الإعلام، الكويت، ص٤٤٥، ٤٤٦.

الاجتماعية الإنسانية؛ لذلك صورها الشاعر تصويراً نفسياً دقيقاً إذ تنحاز للجماعة المظلومة، أما البحاث في العلوم الاجتماعية وفي نظريات صراع الأجيال والطبقات فأمامهم فرصة موازنة حقب زمنية مختلفة، أو ظهور طبقة واختفاء أخرى، مع بروز طبقة وانسحاق أخرى، من حيث الطبقة والمهنة ... وغيرها.

وفي ضوء ذلك وفق حسين علي محمد في اختيار الطبقات الاجتماعية والمهنية لشخصياته؛ التي جاءت ممثلة للمثقفين في أغلبها، باستثناء الحاجب والسياف.

وعلى الوجه الآخر، يُمكنك أن تُطالع شخصيات "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، فهي شخصيات تنتمي إلى أكثر من طبقة وأكثر من مهنة، مثل: العبيد، والفلاحين، والعسكري، والمفتي، والتاجر ... وغيرهم، مع الحاكم.

إن الوعي الطبقي في النخب المثقفة الجديدة عند الشاعر حسين علي محمد صوغ مقصود لمستويات اجتماعية واعية إزاء مواجهة السلطات الغاشمة. لقد تصدعت الطبقة الوسطى في العقود الأخيرة في ظل النظام العالمي الجديد، ولم يعد قادراً على مواجهة السلطة سوى النخبة المثقفة، طال الصراع أم قصر.

## ١١- اللغة في "الفتى مهران ٩٩":

إن دراسة مستقلة تتبع لغة "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، سوف تفصح عن أوجه تقاربها في المستوى والدلالة مع روايته النثرية "الأرض"، أما "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد فاللغة الشعرية كانت لغة بينية وسطى، لم تنزل إلى العادي والخطاب المؤلف، ولم تخلق في سموات لغة الشعر، هذه اللغة الوسطى القريبة من لغة المسرح كوّن البناء اللغوي الأغلب في نص المسرحية، ومنه:

الملكة: قد سمع الله نداءك

هاأنذا بين يديك

قبلني يا ملكي الطيب

أطلق في جنة خدي .. عصفوري شفتيك<sup>(٢٣)</sup>

ومثل ذلك الاقتدار اللغوي أيضا في قول الشاعر:

الملك: ما كنت أظنُّ الملكة

تتكلم تلك اللغة الفظة<sup>١</sup>

أين اللغة اللينة وأين حريزُ اللفظة؟<sup>(٢٤)</sup>

---

(٢٣) حسين علي محمد: الفتى مهران، ص ٥٤.

إن تصعيد البذرة الدرامية المسرحية (ألا يشرب الشعب من ماء النهر) في سياق متابع لمشاهد ولوحات "الفتى مهران ٩٩" كلن البذرة المُلغزة والأقسى، كان الموت / الحياة ... والموت يعني الحرمان، والجفاف، والقيد، في مقابل الحياة التي تعني الإشعاع، والخير، والحرية. ذلك ما طمع إليه الشاعر حسين علي محمد في مسرحيته الشعرية الجديدة "الفتى مهران ٩٩ أو رجل في المدينة"، ويطيّن أنها جاءت متماسكة فكرة، ولغة، وبناءً وفناً، قال تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حي". صدق الله العظيم.

## **الفصل الثانى**

# **البطل**

**بين التجريب والواقع والخيال والبحث**



# البطل بين التجريب والواقع والخيال والعبث نظرات في مسرحية «بيت الأشباح»

(١)

توطئة:

كانت أطروحة الشاعر حسين علي محمد للدكتوراه عن  
"البطل في المسرح الشعري المعاصر"<sup>(١)</sup>، وكانت أزمة البطل عنده  
سياسية في الأساس، كان هذا في المستوى النقدي — فماذا في حسه  
الإبداعي في مسرحيته الجديدة "بيت الأشباح"؟.

إن "بيت الأشباح" عمل فني تجريبي، استطاع حسين علي  
محمد أن يتجاوز من خلاله أدبيات المسرحية الشعرية الكلاسيكية  
إلى آفاق من التجديد المتنوع، فالمسرحية كنص شعري مسرحي

---

(١) لمزيد من التفاصيل يُنظر للدكتور حسين علي محمد الدكتوراه  
المخطوطة، كلية الآداب — جامعة الزقازيق (فرع بنها)، ويُنظر كتاب  
"البطل في المسرح الشعري المعاصر"، ط٣، دار الوفاء لدنيا الطباعة،  
الإسكندرية ١٩٩٩م.

تجمع بين الخيال الفانتازي والعبث، مع إمكانية مدهشة لتحريك اللوحات المسرحية في منطق تسلسل الأحداث الرامز إلى الواقع المعيش.

إنه في مسرحية "بيت الأشباح" يتكئ على التراث فيقدم لنا مسرحية عن ملك شهير هو "خوفو" — صاحب الهرم الأكبر —. فهل التزم المؤلف بالإطار التاريخي لبطله، أم حركه في إطار معاصر ليسوق من خلاله رؤيته للواقع الذي يُحاصره؟ هذا ما سنراه في قراءتنا للمسرحية.

### الواقع الاجتماعي:

نلمح بعض الإشارات التي تعكس أصداء الواقع في مسرحية "بيت الأشباح"، ففي فترة إنتاج وكتابة هذا العمل شهدت مصر خروج الكثير من الرجال للعمل في الدول الخليجية، وبعض السندول العربية الأخرى — كاليمن والعراق وليبيا — وترك أسرهم في الداخل.

وقد حاولت المسرحية أن تشي إلى إشكالية اجتماعية ظهرت في بعض المجتمعات التي صدرت العمالة المشار إليها في الفقرة السابقة، وهي غياب الرجل عن ذويه وأسرته وموطنه الأصلي لفترات طويلة. وليس من شك أن بعض مظاهر تلك الإشكالية ظهر



في جنوح الأولاد أو انحراف الزوجة، مع غيرها من المشاكل الأسرية والعائلية، ولم يعمّق النص المسرحي "بيت الأشباح" تلك الظاهرة، وإن أشار إليها.

يقول حسين علي محمد علي لسان الملك إذ شاهد النساء يعملن:

الملك: لكن قل لي  
ماذا تفعلُ تلك النسوة  
والأزواجُ بعيدون؟  
هامان: يُفلحن الأرضَ ويُخرجن الماءَ من الجُبِّ  
لكن ما يحزُنني يا مولاي  
تلك النظرةُ في أعينهنَّ  
نظرةً من يفتقدُ الحبَّ ! (٢)

ولعل الشاعر بهذه الفقرة الشعرية يشير إلى ما رآه في فترة عمله باليمن (١٩٨٥-١٩٨٩م) حيث كان النسوة يقمن بالأعمال

---

(٢) حسين علي محمد: بيت الأشباح ومسرحيات أخرى، ط١، دار الوفاء لعنفا للطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م، ص ١٢٠.

المذكورة في قول كاتم السر، بسبب هجرة أزواجهم للعمل في دول الخليج، وبخاصة في السعودية.

إن الملك أو البطل الانطوائي السليبي (البطل منعزلاً) عن الناس في الصحراء، والبطلقة النقيضة له (الملكة / الأرض / الخصب) هي المعادل الموضوعي لانطوائه وعقمه، لذلك كانت في وعيها وسلوكها تريد إرواءها، وإرواء الأرض الزراعية (الذات والمجموع!).

\*\*\*

### في رسم الشخصيات:

#### ١- الراوي:

من اللوحة الأولى يلمس القارئ أن النص المسرحي لم تغفل عناصره الفنية من قلم الشاعر، فالمداخلات، والعناصر المسرحية ولدت مُتخيَّلة وناضجة من حيث اختيار الأماكن ووصفها، والرسم النفسي للشخصيات، قبل التخاطب المسرحي الحواري، وقد أجاد حسين علي محمد ذلك مستفيداً من تجاربه المسرحية السابقة (٢).

---

(٢) له ثلاث مسرحيات شعرية مطبوعة قبل هذه المسرحية، هي: الرجل الذي قال (١٩٨٣م)، والباحث عن النور (١٩٨٥م)، والفتى مهران (١٩٩٩م).

وإن دوران الحوار الشعري المسرحي على ألسنة شخصيات قليلة أمكن للقارئ عملية المتابعة وسير ملامح كل شخصية على حدة، وهي شخصيات: الملك، والملكة، والحاجب، والشاعر، وأمين البلاط، ولا يغيب عن فطنة القارئ أو المشاهد من بعد أن الراوي على الأرجح هو صوت مؤلف "بيت الأشباح" — وهذا واضح في النص — ودوره في البناء المسرحي لم يكن باهتاً أو هامشياً، فقد جاء في اللوحة الأولى (١٠) مرات، ثم اختفى طوال اللوحة الثانية، ثم ظهر في اللوحة الثالثة مع بداية الفصل الثاني مرتين، وهما على قدر كبير من المداخلة الفنية، ولا يُطالعا الراوي في اللوحتين الرابعة والخامسة، ثم يختتم حسين علي محمد مسرحيته باللوحة السادسة دوغماً حاجة إلى الراوي، ذلك أن الذروة الفنية بلغت متنهاها في الشخصيات الرئيسة، في ضوء ذلك ألحنا الإشارة إلى شخصية الراوي.

## ٢-الملك:

إننا نلاحظ أن الشاعر في هذه المسرحية لم يلتزم بالإطار التاريخي الذي عاش فيه خوفاً وبني فيه هرمه الأكبر، وإنما قدّمه شخصية حاكمة مُعاصرة معقّدة، محبة للعزلة، متسلّطة، وجعل "خوفاً" غير مقدر للكلمة، عنيماً، قاتلاً:

فهو محب للعزلة:

لا تعجبه ضجّاتُ السوقِ في الطُرقاتِ

أو في الحمّاماتِ

أو في الساحاتِ

ولهذا تركَ البتّائينَ الأغواتِ

يننون الهرمَ الأكبرَ

إذ أبصرَ جمعهم الصّاعِبَ

لا يتحاورُ بالكلماتِ / الكلماتِ

بل يَرجمُ بعضُهُ

بالأحجارِ / الكلماتِ<sup>(١)</sup>

ورغم مداعباته التي تتخلل المسرحية، فإن المؤلف يقدمه

متسلطاً متجبراً، يقول كاتم السر:

هل أَحَدٌ في مصرِ

يقدرُ أن يرفعَ رأساً

في حضرةِ فرعون؟

هل يرفعها حتى يقطعها هماماً؟<sup>(٢)</sup>

---

(١) حسين علي محمد بيت الأشباح، مرجع سابق، ص ٩٩، ١٠٠.

وهو (أي خوفو) غير مقدّر للكلمة ودورها في بناء المجتمع  
أو الفرد، يقول للشاعر الذي جاء يهتته في عيد مولده:  
ما زال أمامك وقتٌ  
تلهو فيه بالشعرِ وبالأوزان<sup>(١)</sup>  
فالشعر عنده مجرد لهو، وكلمات لا معنى لها يلهو بها الشعراء  
في أوقات الفراغ بين الجدد وأعباء الحياة<sup>١١</sup>.  
وهو يتذوق الشعر أحياناً، ويظن على أنه قادر أن يخدع به  
النساء:

داعبتك  
كي أثبت لك  
أني أقدرُ أن أستهويَ كلَّ النسوةِ  
بالمعسولِ من الكلمات  
والشاردِ والتادرِ من هذي اللَّفاتِ  
لو شئتُ<sup>(٢)</sup>

---

(٥) السابق، ص ١١٥.

(٦) السابق، ص ١١٦.

(٧) السابق، ص ١٣٠.

وهو يُحاول أن يولف الشعر الرصين في ذكر هواه الغارب،

فيقول:

مضيت، فكيف سأمزج بين الغمام الندي  
وخرح السهول التي بشرت حُبنا بالغد ؟  
فيا كوكباً قد أضاء وأشرق في مغربي  
تعالني إلى حُبنا المستحيل !  
سألقي إليك مساءً بشعري، ويشهده حُبنا  
وصوتك يوح العصافير شقشق ها درُنا  
ومن شفني برعد الملح: لا تبُعدي عن هنا  
غناؤك فاتحة للفصول !  
تغيبُ فأسأل: هل يختفي البحرُ في شعرها ؟  
وتقطِرُ عطرًا ونورًا، فأغرق في أسرها  
أكانت كتاباً يُغلِّفه الغيمُ في سحرها  
ويشهد للحبِّ معنى جميل ؟<sup>(٨)</sup>

---

(٨) الصديق، ص ١٤٤، ١٤٥.

لكن مأساة هذا الملك أنه عقيم، غير قادر على الإنجاب،  
ويزيد من حُرقة الأنوثة الصّاحبة لزوجته الملكة التي تشير إلى مأساتها  
معه إشارات لاذعة، مثل قولها له:

ولماذا أجذك

(في مرارة)

...

تبني الأهرامات الكبرى والصُّغرى

حتى تسع الموتى

أو تنسى قبرَ امرأتِكَ مهجوراً

يفغرُ فاه؟<sup>(٩)</sup>

ويبدو الملك حزينا وهو يقول لامراته في نبرة تنطق بكل

الأسى:

يبدو أني لن أُعْطِيكَ وريثاً للعرش<sup>(١٠)</sup>

ثم تبدو السخرية المرة في نهاية هذا العمل، وهو يُحاول أن

يُخالف فطرة النوع البشري، ويتبادل معها الأدوار فيكون امرأة،

---

(٩) السابق، ص ١٣٤، ١٣٥.

(١٠) السابق، ص ١٤١.

وتكون هي الملك / الرجل. لكن المرأة التي تشوقت للإنجاب ترغب في أمين البلاط الذي أنجب ستة من الأولاد، وتحسده على هناءته مع زوجه وأولاده، ولذا تُصمَّم على قتل الملك وحاشيته.

إن المملكة — أو دورة الحياة في هذا العمل المسرحي — مُختزلة في الوزير والحاجب والشاعر وأمين البلاط. والمملكة ترى في أمين البلاط صورة الحياة الحقة (هل لأنه ينتمي إلى الشعب المحكوم صاحب الخصوبة والاستمرارية في ميراث الأرض؟) ومن ثم فإنها ترى — لكي تستمر الحياة — يجب إبعاد أعداء الحياة وإزاحتهم من الوجود:

وتعبر الملكة عن نظرتها تلك بقولها:

لن نحتاج رجالاً من أحشاب

فلنقتل ذاك المخنون العنين

(ساخرة) الملك الأعظم "خوفو"

ولنقتل حاجبه

ولنقتل هامان

حامل أسرار

ولنقتل شاعره الكذاب

لن أستبقى إلا خادمه الصامت



ولتبقِ الملكة

كَمْ تُنَجِّبُ مَلِكًا آخَرَ!!<sup>(١١)</sup>

وقد نجح الشاعر في رسم شخصية "الملك" بأبعادها النفسية والشخصية، فالبطل منطوي، ثرثار وعنيف مع أسرة بلاطه، حبان ضعيف مع الملكة ذلك لأنه عنين، والملك في المسرحية يقعي مع أفراد بلاطه في الصحراء، بينما رعيته بعيدة عنه، وهي مفارقة ذكية أراد بها المؤلف ابتعاد البطل عن تحقيق أحلام رعيته ورعاية مصالحهم؛ فالشعب هنا موجود، يُلاحق البطل وحاشيته بالرغم من عدم وجوده في الزمان والمكان المتخيلين.

أين الشعب؟ تساؤل محير، ملفز من صنيع حسين علي محمد:

الملك: يا هامان

سوقُ الشعرِ انفضَّ

وسوقُ السَّحَرِ انفضَّ

فلدعنا نبحثْ عن سوقِ آخرْ

فيه أبصرُ شعبي في الصَّحراءِ

وبدون "رتوش"

---

(١١) السابق، ص ١٥٨.

...

أين السوق ؟ (١٢)

والبطل / الملك / الفرعون عاجز عن ري الملكة، فليبحث عن  
امرأة أخرى، لكنها لن تكون غير الملكة المتخفية في زي السوق، فلا  
تقع العين في أطراف الصحراء إلا على الأبطال أنفسهم من بدايات  
اللوحة الأولى إلى إسدال ستار الختام، وهنا يُجابه الملكُ الملكة /  
المرأة بعد فاصل من الغزل الفج:

الملك: مون يشتري مني

زوج الحمام البني ؟

...

المرأة: إنيك رجلٌ وقعَ ترثارُ

لا تخجلُ حينَ تُعاكِسُ سيدهُ

في عمرِ المرحومة أمك !

الملك: أمي مازالت حيّة

المرأة: آتني ؟

هل تُخفيها عني ؟

---

(١٢) السابق، ص ١٢٤.

(متلعممة)

أقصد عن شعبك ؟ (١٣)

٣-الشاعر:

قدّم مؤلف "بيت الأشباح" شخصية الشاعر في صورة  
كاريكاتورية ساخرة، مع أن المؤلف ينتمي بحكم موهبته إلى قبيلة  
الشعراء، وليس هناك من بد في تقدمته ونظرائه في مجلس الملك إلا  
من خلال تعرية فئة من الشعراء عرفت بالتسلق أو النفاق، ومن  
آيات ذلك الرقعة والكذب، وتصديق ما لا يُمكن تصديقه، وربما  
لجأ حسين علي محمد إلى تصوير مثل تلك الفئة ليفضح هفاتها  
وضعفها في منظومة النظام، واشتراكها مع الحاكم في تزوين الواقع،  
أو تزييفه وفقاً للأهواء، وللقارئ أن يُشاركنا الرأي في مثل هذه  
المدخلات من اللوحة الثانية على سبيل المثال:

الحاجب: مولاي الفرعون

بالباب ثلاثة شعراء

يغنون مشاركة الفرعون الأكبر

في أعياد الميلاد

---

(١٣) السابق، ص ١٣٠.

الملك: قِيلَ الخَرَّاصُونَ

الحاجب: أَعْلَمُ

هَمْ كَذَّابُونَ ، وَغُبَّاءُ

لَكِنْ يَا مَوْلَايَ

نَحْنُ نُحِبُّ الْكَذَّابِينَ مِنَ الشُّعْرَاءِ ١ (١٤)

وتبلغ السخرية مداها في وصف شخصية أحد هؤلاء الشعراء،

من هيئته يقول الشاعر في وصفه: "ينحني ، يدعل الشاعر يلبس ثياباً

رثة ، مرقعة ، أقرب إلى ثياب المهرج" ، ويبلغ تحكم الملك بالشاعر

فور إتمام مدحته، فيقول الملك: (مغمضاً في ثورة)

هَلْ هِيَ جِبْهَتُكَ الشَّمَاءُ

أَمْ جِبْهَةٌ أَمَّاكَ ؟ ٢ (١٥)

وكنت أود من حسين علي محمد أن يترفق بمثل هؤلاء

الشعراء الجبناء المنافقين، فكفاهم ضعفهم ونفاقهم ونفاقهم، أما

أمناء الكلمة / الرسالة فهم حداة في وعي واعتداد.

---

(١٤) السابق، ص ١١٣.

(١٥) السابق، ص ١١٥.

وقد وفق الشاعر في رسم الصورة الماثلة لمثل شخصية "هامان"، فهو كاتم أسرار الملك ومستشاره، والمتافع عنه، ومهما كانت شخصية الملك في عزلتها وسلبياها، فهو معه، في سائر مواقفه، والمقطع الحوارى التالى يُعبر عن إجادة الشاعر في رسم طبيعة العلاقة بين الملك وكتام أسرارهِ، يقول الشاعر على لسان هامان والملك:

هامان: إني كاتمُ أسراركَ يا مولايْ

لكنى لا أفهمُ شيئاً

من لعبتكِ مع السيدةِ الملكةِ

(في توصل)

أرجوكِ

أخرجني من قفصِ الحيرةِ

الملك: ماذا تبغى يا جنرالَ الوقتِ ؟

هل تبغى بعضَ هواءِ

حتى لا تتسممَ في هذا القمقمِ ؟

هامان: أجلسُ خلفَكَ في فردوسِكَ

أنعمُ باللفظةِ والحرفِ

من فيك الملكي  
أتمتع — قبل الناس — بوحي خيالك  
إنك أشعرُ شعراءِ العصرِ  
أكثرهم قرباً منك  
يتعثرُ في أذيالك ..  
أو يكبو في تيه خيالك  
الملك: يبدو أنك تمزُلُ في أقوالك<sup>(١٦)</sup>

\*\*\*

(٢)

### الحلم العبي:

في اللوحة الرابعة من "بيت الأشباح" نموذج رائع متخيّل،  
نموذج يجمع بين العيب والفتازيا، ذلك أن الملك العنين يُفصح عن  
رغبته في تبادل النوع البشري مع الملكة؛ فيُخرجه حسين علي محمد  
من مكنون حلمه العبي فيذكر:

كنتِ الملكَ ، وكُنتِ الأنثى  
كانتِ يديّ الناعمةُ اللساء

---

(١٦) السابق، ص ١٣٥، ١٣٦.

لا تقدرُ أنْ تحملَ حمراً  
أو رملاً  
أقيمتُ وأبصرتُ الظلَّينِ على الأرضِ  
ظلكُ ظلُّ مليكٍ فاتكُ  
ظلي أنى  
فلماذا لا تبقيَ الملكَ الأعظمَ مخوفاً ؟  
.. ولماذا لا أبقيَ الملكةَ ؟ (١٧)

ويتحوّل الحلم المزعج إلى مجاهرة بالأفكار من الملكة إذ تضغط  
على مركّب نقصه أكثر، فتقول:  
الملكة: ولماذا لا نبقي مثل الناس  
أنتَ الرجلُ ..

أنا المرأة ؟ (١٨)

إذن فالخيال يتدمج مع الكلمة العبثية، ثم يتآزر مع الحالة  
الرائعة للملك النائي عن شعبه في أطراف الصحراء، وكلها عوامل  
معقولة ومبررة، بنح حسين علي محمد أن يوثق روايتها، ويُشخص

---

(١٧) السابق، ص ١٤٢.

(١٨) السابق، ص ١٤٢.

عليها، ومن ثم نجد معه تفسيرات ليبت الحاكم المتوهّم، أو الظل  
الشبح في قيعان الصحراء وأطرافها، والإسقاط التاريخي للملك  
خوفو، الأعلى رمزاً الأدنى مسلماً وواقعاً، فهو تجديد في دماء النص،  
أتاحه الشاعر لنفسه في ضوء التحريب الفني المقبول.

### تدفّق الحدث وحبكة مساره:

وثراود الملكة أمين البلاط، وتحاول أن تستميله، وتبدأ من  
مفتاح شخصيته الذي تُدرّكه، فهو يتمي إلى فئة المثقفين، ويتمتع  
بالخصوبة، فلم لا تُراوده عن نفسها، لقد ضاقت ذرعاً بالملك العتّين،  
وئشمر المسرحية إلى ذلك، ومنه:

الملكة: (تلمّض عينيها) قل .. أمتعني بحكاياتك

فلعلّك تُحسنُ في القولُ

حقّ أستصفيك لنفسي

أمين البلاط: معذرةً أينها الدُّرّة

ستكون حكايا المرأة طيقَ الليلة

فألذُّ حكايا الشعراء

ما يترصّعُ بالمرأة والإغواء !

الملكة: (تسمع بكل جوارحها)

أمين البلاط: كان ياما ...



كَانَ (١١)

وفي اللوحة الخامسة يكتف حسين علي محمد الحدث، ويبلغ بنا معه ذروة التعقيد الدرامي، فالملكة وأمين البلاط يتناحيان:

الملكة: طفلك يتحرك في أحشائي .. يا حي !

فمنى نتزوج؟

أمين البلاط: (مداعباً) هل قمرى الأعنصر يحمل باللمس؟

(في جد) لا أذكر أنني جالسك منفرداً

من عدة أعوام

من تلك الليلة

إذ كنا تتحاذبُ أعبارَ الشعراء

الملكة: (في غنج ودلال) فتذكر ...

أمين البلاط: (ضاحكاً) هل أحملُ وزرَ عطيفةٍ غيري ؟

استر يا رب (١٢)

والحوار في اللوحة الخامسة يُفصح عن إقدام وإحجام، فأمين البلاط يحمل الوفاء لسيدته، ولا يقدر على حمل تبعات حمل متوهم،

---

(١١) السابق، ص ١٤٧.

(١٢) السابق، ص ١٥١، ١٥٢.

فيه من الظن أكثر مما تُنادي به الملكة بحقيقته أو نسبته لأمين البلاط،  
وهو في نظرها طوال اللوحة الرابعة الجبان، خائن الحب، والسوفي  
لبيت الأشباح والبلاط وسيده وأعوانه.

وتثور الملكة، وتُحاورة بالحسن، المرة تلو المرة، لكن الأمين  
يتردد بين الوفاء للملك وبلاطه، وبين الاعتراف القسري بأمر محلل،  
يقول الشاعر على لسانه:

أمين البلاط: أقسم يا حي أي لم أقرئك

مَنْ دُئِلْتُ إِذَنْ ؟

يا وبلي !

يا وبلي !

الملكة: طفلك في أحشائي

يرفسي صباحاً وعشيا

إن لم تمنحه اسمك

فسأقتل هذا التمثال

سألوته في الصفحات (٢١)

---

(٢١) السابق، ص ١٥٣.

والقارئ أو المشاهد لمثل ذلك النص / العرض سيكتشف أن الشاعر قد أجاد إحكام الحبكة الدرامية، ومن ثم فإن الانفراج أو الحل، لن يتأتى إلا من خلال منطق الحدث ذاته، وانغماس الشخصيات الرئيسة في "بيت الأشباح" كما سنرى.

ولم يُغادر الشاعر اللوحة الخامسة إلا والمملك قد أُخبر، بل قد شهد بعينه خادماً بلطه وأمينه في مخدع امرأته، هيئات .. هيئات .. وتبدأ اللوحة الأخيرة (السادسة) من "بيت الأشباح" بغواية أخرى، أو استدراج آخر من الملكة لأمين البلاط، ومن ذات مفتاح الشخصية ندلف إلى شخصيته الأدبية، التي تشي باستشارة إشباع الرغبة، حيث غادر زوجته من شهرين إلى الصحراء:

الملكة: مَ تَمَّزِي ؟

كَمْ تَشْتَاقُ إِلَى زَوْجِكَ ؟

أمين البلاط: شَوَّقُ الْمَاءِ إِلَى الصَّحْرَاءِ

حَتَّى يُعْطِيَهَا الْخَنْصَبُ (٢٢)

وتكشر الملكة عن أنيابها، فهي في موقف لا تُحسد عليه، بلاط حاكم متوهم في الصحراء، وبيت من أشباح، والمملك الحاكم

---

(٢٢) السابق، ص ١٥٧.

عنين، وأعوانه ضعفاء، حتى حبها بين أفراد بيت الأشباح حين  
وسراب، لا بد من الري / الرغبة / الخصومة، وفي سبيل ذلك  
ستحتاج الملكة إلى إزاحة من يقفون في طريقها:

(مستمرة) لن نحتاج رجالاً من أعشاب

فليقتل ذاك المجنون العنيد

(ساخرة) الملك الأعظم "خوفو"

وليقتل حاجبه

وليقتل حامل أسرار

هلمان

وليقتل شاعره المذبح الكذاب

لن أستقي إلا عادمه الصامت

ولتبق الملكة

حتى ننجب ملكاً آخر ١١ (١٢)

وتوفق الشاعر حسين علي محمد في الإمساك بخيوط الحدث  
التي تتنامى إلى أن تصل إلى الذروة، حيث يتظرها القارئ أو  
المشاهد، ذلك أن الصراع النفسي والدموي قد تأجج بين أبطال

---

(١٢) السليق، ص ١٥٨.

"بيت الأشباح"، وما هو "هامان" يُدافع عن الملك، ولو قتل الملكة بتصوية خنجر طائشة، بينما خادم الملك وأمين بلاطه الوفي، المتردد بين الحب والطاعة لا يقدر على الإمساك بالخنجر ليقتل رؤوس البيت الملكي "بيت الأشباح" لينفرد بالملكة، وقد استطاع حسين علي محمد تكثيف المشهد الختامي، حين جسّد مقاومة الملكة للموت في حضور الملك العنين، وكاتم أسرار "هامان" المدافع عنه، وبطلها المرجى أمين البلاط، يقول الشاعر على لسان الملكة:

الملكة: لَنْ يَبْقَى فِي مَمْلَكَتِي إِلَّا أَنْتَ

كُنْ مُلْكاً .. وَاقْتُلْهُمْ

وتزوّجني (٢٤)

وتشرق شمس النهاية، وتستحيل الأشباح إلى دخان مع حريق النهاية، حيث بدأ أمين البلاط يمتلك الجرأة المنتظرة على ضوء نداء الملكة وهي تستحثه:

الملكة: اقْتُلْهُ تَكُنْ مُلْكاً

تلبس تاج الدولة

وتُضَاجَعُ أَرْمَلَةُ الْفِرْعَوْنَ ، وَتُنْحَبُ شَعْباً

---

(٢٤) السابق، ص ١٥٩.

فِيهِ يَمْتَرِجُ الطِّينُ الْأَرْضِيُّ بِسَرِّ الرُّوحِ الْأَعْظَمِ

أَثَلَةٌ ..

أَثَلَةٌ ..

وَتَزُوجُنِي! (٢٥)

\*\*\*

(٣)

### ملاحع لنية في "بيت الأشباح":

أجاد حسين علي محمد توظيف الفكرة الخيالية في "بيت الأشباح"، وهي فكرة متوهمة من فيض خياله المتمتزج بوعي تجريبي، ذلك أنه عصف بوحدة المكان الواقعي عصفاً تاماً، واستعاض عنها بمكان يرمز لبيت الحاكم<sup>(٢٦)</sup>، هيهات .. لقد كانت الأبطال مع الحاكم في النص تُعاطب ظلها (السراب / الأشباح) عند أطراف الصحراء في غيبة عنصر الإنسان / الشعب، وهو تحوير من مؤلف

---

(٢٥) السابق، ص ١٦٠.

(٢٦) في معتقدات أغلب شعوب العالم تترتب الحكايات والأساطير المتخيلة حول المقابر، وللشواهد الأثرية، وفي ضوء ذلك ننطق ورؤية الشاعر في فكرته أن يتحول البيت الحاكم إلى بيت الموت في الصحراء حيث الأشباح الإنسية والوهمية وما يدور حولها من إسقاط.

النص في الالتزام بالوحدات الأساس. لذا ألفينا "خوفو" في تجربة "بيت الأشباح" ملكا انطوائيا عنيئا، وهي عبثية متعمدة، لا تستند إلى وثيقة تاريخية أو واقع تاريخي، ومن ثم تفوق حسين علي محمد وهو يُحكم البناء الفني، أو على الأخص الحوارات التخاطبية المتقنة من البداية إلى النهاية.

أما لغة النص فهي اللغة الشاعرة الوسطى، وفيها اقتراب من لغة العرض المسرحي، ولم يُقدّم الشاعر في الفصول الثلاثة أية تعقيدات لغوية، فلم ترد جملة أو لفظة في حوار ما تدل على الصعوبة أو التقعر أو اللغة المحكية، اللهم إلا في المطلع الغنائي الغزل، على لسان الملك، وهو يُطارِد امرأة تحمل زوج حمام في السوق، وهو القائل:

مين يشتري مني

زوج الحمام البني ؟ (٢٧)

ولا نجد تكراراً لمثل ذلك طوال النص، كما لا نقدر على الهروب من مسألة تتعلق بفنية اللغة المسرحية في "بيت الأشباح"، ذلك أن الأبطال جميعاً هم الفئة العليا الممثلة لقصر الحكم أو الديوان

---

(٢٧) حسين علي محمد بيت الأشباح، مرجع سابق، ص ١٢٩

الحاكم وبلاطه، فكان من الضروري أن يلتفت المؤلف إلى شخصية الشاعر في النص، وليست هي كما قد يظن طان شخصية الشاعر حسين علي محمد ، وإنما هي لشاعر آخر له دوره البنائي الخاص، مما تطلب أن ترد في النص بعض حواريات هذا الشاعر، وهي نصوص شعرية اتكأ فيها البناء اللغوي على التجريب الشعري، فهناك الشعر العمودي، وهناك الشعر التفعيلي، واللغة في الحلتين أو الشكّلين معبرة عن نمط الشخصية الشاعرة ، يقول الشاعر الدكتور حسين علي محمد على لسان الشاعر / الدور في نموذج عمودي

الشاعر: (منتشياً)

تلك أيدي الفرعون تحملُ نوراً  
تفتحُ البابَ .. يدخلُ الفقراءُ  
ويعمُّ الضياءُ والأمنُ والنورُ  
بأرضٍ قد شرفتها السماءُ  
أشرفَ العالمينَ ، تأتي فيأتي  
زمنُ الحبِّ والهدى والنسقاءُ  
المُبحارى التي نزلتَ تزيتُ  
برداءٍ تحوطُهُ الأضواءُ



يا لَصَرَحٍ بَنَيْتَهُ الْآنَ فِيهَا  
 عَهْدُكُمْ فِيهِ قِسْوَةٌ وَمَضَاءُ  
 وَسَمَاحٌ ، وَطِيبُ نَفْسٍ ، وَتَقْوَى  
 وَتُحْسُو ، وَرَحْمَةٌ ، وَوَفَاءُ (٢٨)  
 ويقول في غمّ ذج آخر من شعر التفعيلة:  
 الملك: أهلاً بحكم الأمة  
 ذي الفطنة والعقل !  
 شاعرنا الفحل  
 الشاعر: (منفعلاً ، يُقْبَلُ الأرض بين يدي الملك)  
 طابت أوقائك يا مولاي  
 دامت أعياد الميلاد .. وعيد زواجك  
 من سيدتي الملكة سيدة القطر الأول (٢٩)  
 \*\*\*

---

(٢٨) السابق، ص ١٢٢.

(٢٩) السابق، ص ١١٤.

## إضاءة مجملة:

على أن حسين علي محمد في "بيت الأشباح" لم يكتب نسخة مكررة من "الفي مهران ٩٩" أو "الرجل الذي قال"، وإن كانت فكرة البطل في إطار أنساقه وصراعاته واحدة، كما هي مُبانيّة في آن. إننا نبصر البطل الأساس في "بيت الأشباح" منعزلاً وانطوائياً وناقص القدرة، والأشخاص المحيطون به أشتات من القوة والولاء والنفاق والطاعة، لذلك تكمن فكرة التمايز في كل مسرحية.

في "بيت الأشباح" يجيء الخلاص من داخله، تتمحور في النهاية عند الملكة وأمين البلاط الذي أشبع رغبتها (حيث عجز الملك العنيد عن إشباعها)، خلاص سيكولوجي هادئ وعميق؛ بينما ألفينا حسين علي محمد يقدم البطل في "الفي مهران" شخصية مُقاومة، تُصارع وتتنصر للجموع، ومن مكرور القول الإيماءة إلى غياب تلك الجموع التي ينوب عنها البطل في تجربة "بيت الأشباح"، البيت يُصحّح مفاسده أو أوهامه السراب من داخله، ومن ثم يتحوّل إلى بيت صحيح الأركان، وألّى وُجد الشعب تتوارى الأشباح، ويعود الراعي إلى رعيته، وينأى عن كل عزلة، كما ينأى عن أشباح الظلال التي يُطارده بعضها بعضاً عند أطراف الصحراء.

معزوفة خيالية، تتراوح بين العبث والمنطق، وحق الخيلة، ولا حياة بدون الحاكم والمحكّمين، إنها فكرة مراوغة ألحّ عليها الشاعر، فالبيت الحاكم في أي مكان في العالم هو بيت للأشباح إذا خلا من نصفه الآخر "الشعب"، وكأن من يمنح الملكة (الطفل / الرغبة / الخصب) يُراهن على المستقبل، فحين يُضاجع أمين البلاط أرملة الفرعون ستحب شعباً، والشعب دون قائد يعيش كالقطيع، والقائد دون شعب يعيش مع الوهم والسراب والأشباح، وذلك ما قصده خيال المؤلف في تجربته "بيت الأشباح"، وهي في النهاية مسرحية جيدة البناء، محكمة السبك، شبيهة وواقعية بالإسقاط الرامز في آن.



## **الفصل الثالث**

### **البطل**

**بين الصمت، الموت، والقول الفعل**



## «سهرة مع عنقرة»

الصمتُ / الموت، والقولُ / الفعل

مدخل:

تحصي العينُ البصيرةُ الراصدة قلة الأعمال الإبداعية في مجالي الشعر المسرحي وفنون أدب الطفولة، بالقياس إلى ازدهار بعض الأنواع الأدبية المستحدثة في أدبنا الحديث والمعاصر، وليس من شك أن جيل الرواد قد مهد التربة الصالحة، بل أرسى الدعائم الأولى لذين الفنين تنظيراً وتطبيقاً، فمسرحيات أحمد شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢م) الشعرية كانت حافزاً لأجيال المبدعين في مصر وبعض الأقطار العربية لتقدم تجاربهم الشعرية في قالب المسرحي الشعري الجديد، ومن بين هؤلاء ظفر المسرح الشعري بتاج ملحوظ لعزير أباطة، وعدنان مردم بك، وعلي أحمد باكثير، وعلي عبد العظيم، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحمد مهران السيد ... وغيرهم.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين الميلادي ظفر الشعر المسرحي المعاصر في مصر بإسهامات إبداعية جليلى الستينات

والسبعينات، وهي إسهامات لا بأس بها، أفادت من الشككين الخليلي والتفعيلة في معمارية نصوص المسرحيات التي صاغها محمد إبراهيم أبو سنة، وأحمد سويلم، وأنس داود، وفاروق جويده، ومحمد سعد بيومي، وحسين علي محمد، مع نظراء لهم في الأمصار العربية.

### أهمية النص:

مع فاتحة العام الأول من الألفية الثالثة للميلاد أصدر الشاعر حسين علي محمد مسرحيته الشعرية الخامسة «سهرة مع عنترة»، ولأهمية المسرحية في رصد مهمة البطل في المسرح الشعري وتنوع أدواره، وتعددية وجوه ملاحه بين الغنائية والدرامية، فقد وقع اختياري على هذه المسرحية، للقراءة الناقدة لنصها، وذلك أن الصديق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يُكسب العمل الشعري المسرحي — متى أجد بناؤه — قيمته الفنية والدورية في الحياة.

وأرى أن مسرحية «سهرة مع عنترة» على قصرها وتكثيفها تحمل دلالة رئيسة ترمي إلى البطل، ومن ثم تنفرع عن النص مقصد آخرى شتى؛ ففي الأساس يسترشد الشاعر من تراثنا شخصية البطل الفارس عنترة بن شداد العبيسي، ويُجري على لسان هذه الشخصية وباقي شخصيات النص الإسقاط المعاصر، ذلك أن حاضِر الأمة يحتاج في الواقع إلى تضحية وجهاد وفروسية، بديلاً عن الصمت،



والاستغراق في حمل أغصان سلام أحادية، لا جدوى منها إلا الإذعان الواقعي المفروض.

إن تنميط البطل في «سهرة مع عترة» يعد غمطاً غير مألوف، فهو البطل الحائر بين الإقصاء المغيّب لدوره الفاعل، وبين إحجام لدوره في مناخ متقاعس، وقد ألمح أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية «مصرع كليوباترة» إلى ذلك الدور غير المرغوب فيه، فأورد على لسان «أنوبيس» إذ يُحاوَر «حاي»، في تساؤل حيوي يتفقد وروح الشرق، فيقول:

وَأَيْنَ كُنْتَ يَا فَتَى؟ وَأَيْنَ فَتِيَّانُ الْحُمَى؟

وَأَيْنَ فَرَسَانُ الْمَقَا؟ لَ؟ هَلْ مَضَوْا إِلَى الْوُغَى؟

واعتقد أن استرفاد شخصية «عترة» يعد من محاسن رسم الشخصية، لأن «عترة بن شداد» شخصية تاريخية مثيرة للحماس والقذوة والفروسية، لذلك عاشت ملاحمها في الوجدان الجمعي للأمة، بينما يرى الغرب «الديالكتيكي» العكس من ذلك، فلا يسترفد الشخصيات الفاعلة الخيرة، وحول تلكم القضية يقول د. محمد غنيمي هلال: «أما تقدم شخصيات تثير الإعجاب، وتمثل البطولة في معناها العام، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة في الأدب الكلاسيكي حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقي في

المسرحيات أو في القصص بشخصيات لو صادف مثلها في الحياة كانت مثار الإعجاب بها، والشفقة عليها، والخوف من أجلها. وقد تغيرت هذه النظرة في الآداب العالمية وبخاصة منذ القرن التاسع عشر، فأصبح تصوير الشر سبيلاً إلى تحديد الموقف الإنساني منه»<sup>(١)</sup>.

واسترفاد حسين علي محمد لشخصية «عنترة بن شداد» في مسرحية «سهرة مع عنترة» ليست استرفاداً لنموذج شرير، بقدر ما هي تمثيل للنموذج الكامل للبطل، فصمته وتقاعسه يجيء من الواقع الشائك في قهره وقسوته، لأن «الفروسية شيمة عربية أصيلة استمرت حتى العصور الوسطى، وشهد بها الأوربيون، واعترف بعض المستشرقين أن الغربيين تعلموها منهم. والفروسية تعني قهر الخوف من الموت في سبيل القيم والمثل العليا»<sup>(٢)</sup>.

وإن أهمية هذه المسرحية الشعرية القصيرة «سهرة مع عنترة» تكمن في ابتكار مؤلفها لمحددات جديدة للشخصية الرئيسية،

---

(١) في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، ص ٦٢، ط ١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.

(٢) للمقاومة والبطولة في الشعر العربي، كتاب الرياض ٥٦٥، ٥٧، د. حسن فتح الباب، ص ١٧، كتاب الرياض ١٩٩٨ م.

فالنموذج البطل هو الحمي الميث، والحقيقة والخيال، والواقع والحلم،  
فيتحرك فوق خشبة مسرح الواقع المعيش في طيف من ذكرى،  
واقضاء لفروسيته، وطمس لشاعريته، ولعل تقديمه بين شخصيات  
المسرحية في تلك الصورة يدل دلالة حاسمة على سخرية الراوي /  
الشاعر فمن لا يرغبون في البطل والبطولة.

ومولف المسرحية في ضوء تلك الابتكارية التي لعب بها البطل  
أدواره أراه أحد الشعراء الذين «تركوا الأمانة التاريخية والعلمية  
للعلماء والمؤرخين والنقاد، وانصب اهتمامهم الوحيد على الأمانة  
الفنية والحقيقة الإبداعية، لذلك نجدهم لا يعنون كرجال التاريخ، بمد  
كان أو بما هو كائن، ولكنهم يعنون — كشعراء مبدعين — بما  
ينبغي أن يكون. وهم بذلك يؤكدون الرؤية النقدية المبكرة التي قسام  
بموجبها أرسطو بالتفريق بين الشعر والتاريخ، وبين الشاعر الروائي  
والمؤرخ القريه، أي بين الحقيقة والخيال، والواقع والحلم»<sup>(٢)</sup>.

---

(٢) ظاهرة التعالق النصي، د. علوي الهاشمي، ص ٣١٦، ع ٥٢-

٥٣، كتاب الرياض، السعودية.

وليس من شك أنه لا يوجد فصل تعارض بين استدعاء الشخصية التاريخية وبين إعادة تنميط ملامحها لسر الواقع وتشخيص علله، والبحث عن دواء يخلص النفس والجسم من الأدران. ذلك ما قصد إليه حسين علي محمد وهو ينسج خيوط الحقيقة والخيال على ألسنة الأبطال.

\*\*\*

### «سهرة مع عترة»: مقاربة ناقدة:

تعد المسرحية الشعرية «سهرة مع عترة» قطعة تاريخية ذات فصل واحد، وهي مادتها ومضمونها وثيقة الصلة بالواقع المعيش، فالقطعة التاريخية Historical Drama هي «التي تتخذ مادتها من التاريخ، وقد مال بعض النقاد إلى القول بوجود التزام الكاتب المسرحي بالخطوط الأساسية للحقيقة التاريخية التي يُعالجها دون التقيد بالتفاصيل الجزئية. بينما مال البعض الآخر إلى التصريح للكاتب بأن يُعمل خياله في المادة التاريخية مثلما يُعملها في واقع الحياة»<sup>(١)</sup>.

---

(١) معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، د. إبراهيم حمادة،

ص ١٤٧، ط ١، دار الشعب، القاهرة دت.

وقد لعبت شخصيات المسرحية أدوارها وفقاً لخيال الكاتب ومنطق تسلسل الحوار، فالشخصيات المكونة للحملة النص هي: (الراوي — عترة — شيبوب — المتفرج — الضابط — الجندي). ويرى بعض النقاد أن المادة التاريخية «قد لا تنجح في بلورة الشخصيات التاريخية بما يتواءم مع عقلانية التفكير المعاصر، ويتوقف التجسيد عند حدود بناء الحوارات، وإظهار الشخصيات بمظاهر بطولية زائفة غير مقنعة، في زمن غابت فيه البطولات والانتصارات الفردية»<sup>(٥)</sup>.

والمرجح عندنا أن حسين علي محمد نجح في التوظيف الإبداعي لأغلب شخصيات مسرحيته بما تحمله من أهداف ونوازع وملامح من خلال إسقاط مُعاصر، مما عمّق الصراع بين معظم الشخصيات بما يتناسب وروح «العصر من خلال الإفادة من «الميراث الفكري» الموجود في المادة التاريخية، بحيث يبقى التساريخ واحداً من أهم المصادر الفنية للكتابة الدرامية، وحيثُ يرتبط الملضي

---

(٥) استرفاد للتاريخ في المسرح، محمود إسماعيل بدر، ص ٢١،

مجلة «الرافد»، ع ٤٣، للشارقة-الإمارات، مارس ٢٠٠١م.

بالحاضر في صياغة فنية جديدة قوامها عناصر المسرح، ولقته،  
وتقاليده»<sup>(١)</sup>.

واستقراء النص المسرحي المتأني عند رسم الشخصيات  
وأدوارها، يجدها شخصيات مقنعة للدرجة ملحوظة، فيما عدا الرسم  
الأحادي «للمتفرج» قبالة خشبة مسرح الواقع المعيش، وكنت أود  
تحويل المتفرج إلى متفرجين كثر، فالشعب متعدد الشرائح والطبقات  
الاجتماعية، ولا ينوب عنه متفرج واحد بالإسقاط الفرد، بل بجموع  
تمثل قطاعات الحياة.

إن غياب تنوع الشخصيات من شريحة «المتفرج» يعد  
المعادل الموضوعي للتجاوب أو التفاهم أو الاختلاف (كذلك،  
والعكس صحيح)، ومن ثم فإن إبراز دور البطل التاريخي في خط  
مواز مع الراوي أو الشخصيات المساعدة لا يسوغ للشاعر إهمال  
الجموع التي يمثلها البطل، وإن قولبة «المتفرج» الأحادية قللت من  
كمال الجانِب الفني في النص؛ وليس معنى ذلكم الرأي أن جوهر  
النص قد فقد معماريته ومغزاه، على نحو ملحوظ.

---

(١) مجلة الرافد، مرجع سابق، ص ٢١.

أما فكرة المسرحية فموادها الإلماح الرامز إلى مدى حاجة  
الأمة العربية إلى فروسية البطل الغائب، بعد استعذابها تقاعسه عسن  
لعب أدواره في الشجاعة والإقدام، فعترة الغائب لا يقبل الحياة التي  
مازجها الذل والهوان، كما لا يقبل انتظار سلام لا يجيء، وقدرياً قال  
عترة:

سَكَنْتُ فُغْرُ أَعْدَائِي السَّكُوتُ  
وظُنُونِي لِأَهْلِي قَدْ نَسِيتُ  
... وَإِنْ دَارَتْ بِهِمْ خَيْلُ الْأَعَادِي  
وَنَادُونِي أَجْنَسْتُ مَتَى دُعِيتُ  
وقال:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْحَيَاةِ بِذَلِكَ  
بَلْ فَاسْقِنِي بِالْعِزِّ كَأْسَ الْخِنْطَلِ  
مَاءُ الْحَيَاةِ بِذَلِكَ كَجَهَنَّمَ  
وَجَهَنَّمَ بِالْعِزِّ أَطْيَبُ مِثْلِ

ونستطيع من خلال القراءة المتأنية للنص التقاط محتوى أو  
مضمون صراع الشخصيات، من خلال قول الراوي (الشاعر /  
المؤلف) إذ يتساءل في نشدان وإلحاح:  
الراوي: إِنِّي أَشْعُرُ بِالْحَسْرَةِ وَالضِّيقِ

أصرخُ في كل طريق

في هذيان :

أين الفتیان ؟

أين الفرسان ؟

بينما يكشف «عترة» عن أغوار مضمون النص، وهو يشير  
إلى العوامل المقيدة لدوره، والظروف غير المناسبة لقروسيته. يقول  
المؤلف على لسان «عترة»:

يا ولدي .. أرضكمو ضيقة خربة

أضيقُ من ثقبِ الإبرة

وعقولكمو تفلسفُ في الأقوالِ الفارغةِ الجوفاءِ

تتغنى بالحريةِ بينما تصطنعُ الأغلالَ

ولقائي برجالكمو الجوفِ .. مُحالٌ

وتنتهي فكرة المسرحية بانسحاب البطل المنشود، واستغراق  
الواقع المعاصر مع مثيرات الحياة ولذائنها.

ومن الغال الطيب أن أكتشف — مصادفة — ثمة علاقة  
جوهرية في «اللاوعي الإبداعي» لدي الشاعر، وهي البحث  
الاستفهامي الدعوي منه عن ملامح بطل منشود كان يلح عليه في  
مسرحية أخرى أقدم زمناً، وهي مسرحية «الرجل الذي قال



(١٩٨٣م)، ومنها سأتخبط تساؤلات قديمة متجددة، تشكل ملامح  
البطل الفارس، المقيد بأغلال العصر.

يقول حسين علي محمد علي لسان «ميمون»:

هل هذا عصرُ السيف ؟

لا أدري

هل هذا عصرُ الخوف ؟

ويقول أيضاً علي لسان «شهاب»:

كيف عزيزي الجنرال تريدُ النومَ

وأنتَ الساهرُ يحرسُ حقلَ الغيمِ

ماذا يعني الجنرال ؟

ويقول:

منْ أَخْفَى عَنْ أَعْيُنِنَا ضَوْءَ الرُّوحِ الْقُدُسِ

منْ أَشْعَلَ فِي الْأَكْوَاحِ النَّارَ

منْ بَاعَ الْقَطْرَ بِشَمْنٍ بِحُسْنِ

منْ عَثِيقَ الرَّجْسِ

...

وفي مسرحية «سهرة مع عترة» أفاد من ذلك التساؤل

الموسع إلى تكثيف رامنز، يشي بالحل، أو الإجابة الشافية.

## «سهرة مع عنترة» والتأثر بالتجارب المماثلة السابقة:

تدس شخصية «عنترة بن شداد» أو سيرته «أثراً هاماً من آثار ثقافة العرب، وأسفاراً حفل بها الناس في كل مكان، كما عدها الفرنجة من بدائع أدب العرب، فترجموها إلى الألمانية والفرنسية، كما أن فيها من مظاهر البطولة والشهامة وأحاديث العزة والكرامة ما يُحببها إلى كل فئات الشعب»<sup>(٧)</sup>.

وفي الأدب العربي الحديث نثره وشعره، احتفى الكتاب والشعراء بعنترة، الفارس الشاعر، ونسجوا القصص من حياته وبطلوته، ومن السيرة الشعبية كذلك، ومن أقدم الكتاب الذين عالجوا قصة عنترة محمود تيمور في «حواء الخالدة»، ومحمد فريد أبو حديد في «عنترة بن شداد» و«أبي الفوارس». ولقد احتفى الشعراء أيضاً احتفاءً بفارس بني عبس عنترة الشاعر والفارس، «فهذا أمير الشعراء أحمد شوقي يهدي العربية إحدى نقائسه الغراء وروائعه الكبرى مسرحية «عنترة» الشعرية، التي يذ . فيها لوناً شائعاً من ألوان القصص الشعري الساحر الذي اشتهر به شوقي، مشيداً

---

(٧) الأعلام، الزركلي، ج٢، ص٧٤٤.

بمناقب فارس بن عيس الذائد عن حماها، ومصوراً قصة غرامه أبوع  
تصوير وأشجاه»<sup>(٨)</sup>.

وقدم الشاعر المعاصر أحمد سويلم (١٩٤٢- ؟) رائعته  
المسرحية الشعرية «الفارس» في معالجة فنية لسيرة عترة الشعبية،  
إذ اقتفى جوانب من سيرة عترة بن شداد، فمزج بين التاريخ  
والشعر والسيرة، من خلال أربع عشرة شخصية في المسرحية من  
زمن عترة في الجاهلية إلى العصر الفاطمي، ولم يفلت منه الإسقاط  
المعاصر بإقحام فئات و«كوران» من الزمن الحاضر في لحمة النص  
وغاياته.

أيضاً هناك إسهامات للفنون المجمع في وسائل الإعلام  
المسموعة والمرئية دارت حول شخصية «عترة» حياة وبطولة  
وشعراً.

وليس من شك أن حسين علي محمد قد تأثر بالنماذج  
السابقة على تجربته «سهرة مع عترة»، فأفاد منها وعكس رؤيته

---

(٨) عترة بن شداد: حياته وشعره، د. محمد علي الصباح،  
ص ٩٥، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٠م.

الفنية وهو يتناول «عثرة» بين الإقدام والإحجام، وبين الحرب والحب، وبين الإقصاء والإبقاء، أو بين الواقع والحلم. ولا يُخامرني أدنى شك في «أن التأثر لا يحو الأصالة، ومن الخطأ أن يُنظر إلى هذا التأثر كما ينظر دارسو السرقات الأدبية في القلم. فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية السابقة عليه، على أن يحتفظ بأصائته في البنية العامة لعمله الفني. والأعمال الفنية العميقة هي التي تستمد جذورها من آثار السابقين التي لولاها لما خرجت إلى الوجود»<sup>(١)</sup>.

#### سمات فنية وأسلوبية في النص:

جمع النص الشعري المسرحي «سهرة مع عنجرة» بعض الملامح الفنية والأسلوبية في الشكل والمضمون، أو في البناء والمحتوى وفقاً لاهتمام الشاعر بذيوع كل ملمح.

ونبدأ في إلقاء الضياء حول تلكم الملامح الفنية والأسلوبية: تجمع لغة حسين علي محمد في المسرحية بين اللغة الفنية الراقية، واللغة الفصحى الميسرة، فالمزج بين السهولة الفصحى والشعرية الراقية يتفق وطبيعة الشخصيات المتحاوره في السياق، لكن

---

(١) في النقد المسرحي، مرجع سابق، ص: ١٨.

شخصية (الراوي) من بين شخصيات المسرحية هي التي لم يثبت  
لسانها اللغوي على مستوى لغوي واحد في منطلق الأداء (النص /  
العرض) لأنها شخصية جمعت بين الراوي الحكّاء والراوي (العرّيف /  
المقدّم / الرابط بين الشخصيات) والراوي الشاعر في حقيقة الأمر  
(يُنظَر ص ص ١١، ١٩، ٢٧، ٣٠، ٣١ وغيرها، وفيها تحليل لما  
ذكرناه).

أما الأساليب فجاءت معبرة عن سرعة تصعيد صراع الحدث  
الدرامي، فتراوحت بين الخير والإنشاء، وبرز الأسلوب الاستفهامي  
أكثر ذوقاً طوال النص، وبين أيدينا تحليل لذلك :

(أ) المستوى العجمي:

حمل عنوان المسرحية لفظة «سهرة» التي تحمل في مدلولها  
الليل والسهر، والليل البهيم، أو الليل بما فيه من شوق وأرق وهموم،  
ومنه خطاب الراوي لعنترة:

لَكِنَّكَ كُنْتَ تُوجِحُ وَتَسُوفُ

فالتأجيل والتسويق استدراك مقصود من الراوي لاستنفار  
البطل (يُنظَر التكرار ص ١١، ١٣) ومنه أيضاً مثال آخر للمستوى  
المعجمي

الراوي: رحلوا للصحرأ

ما قالوا قولة حقّ في سلطان حائر  
بل قالوا نعتزل الفتنة

لا نرضى أن نغمس أيدينا في طغي الثم  
وانطلقوا للصحراء

يرعون الأغنام ، يصبون القهورة ..  
ويصبون عبيداً ... عصريين<sup>(١٠)</sup>

الرحيل: سفر وتنقل واغتراب وعزوف عن المحامسة، أما  
الانطلاق فسرعة الاندماج مع حياة قديمة متجددة وعزوف أيضاً  
عن مجاعة العصر اللاهث والصموت في آن.

#### (ب) المستوى الصوتي:

برع الشاعر مؤلف المسرحية في تطوير المستوى الصوتي  
للألفاظ والتراكيب لتتناغم مع الخط المساوي للروي في القسواني  
ونحواتهم الأسطر الشعرية بما يتفق والدلالات المحددة للشخصيات  
الناطقة، فحركات السكون لها الصدارة، ثم يليها حركات الكسر  
(الجر)، ثم حركات الفتح، ولا نجد حركات التصويت بالمد الدال

---

(١٠) سهرة مع عنزة، حسين علي محمد، سلسلة «أصوات  
معاصرة»، القاهرة ٢٠٠١م، ص ٢٢، ٢٣.

على الفخر إلا مع استدعاء نماذج فعلية من شعر عترة بن شداد  
(أمثلة لذلك يُنظر ص ٨، ١٠، ١١، ١٢، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٣،  
٢٥) ومنه هذا الذي يقوله المؤلف الشاعر: نُجْمَةٌ، غِيْمَةٌ، بِسْمَةٌ،  
حُلْمَةٌ، مَرَّةٌ (ص ٣١). أو صوت المتفرج / الشاعر (يُنظر ص ١٨).

### (ج) المستوى البلاغي:

من بين شخصيات المسرحية ينفرد صوت «الراوي» /  
الشاعر، أو «متفرج» / شاعر، أو شعر «عترة» كأمثلة بلاغية في  
سياق حوار الشخصيات، فهم فقط — دون سواهم — الذين عبروا  
عن مستويات بلاغية تفاوتت بين الجيد والمألوف الشعري. ومن  
المستوى البلاغي في صورته الراقية من استرفاد شواهد من شعر  
«عترة» الذي أورده من شعره (يُنظر نص المسرحية ص ٣٢)  
وإسهام جديد من مؤلف المسرحية جاء من الشعر الخليلي أو التفعيلة  
(يُنظر ص ١١، ٩) وهي أمثلة لفصاحة اللفظة في تأليفها، تُدرك  
بالعقل والحواس، فتصير حروف الألفاظ نماذج ماثلة تجري من  
السمع بحري الألوان من البصر ومنه قول «المتفرج» / الشاعر /  
المؤلف:

رَأَيْتَكَ بَيْنَ الرَّمْلِ وَالْمَاءِ وَرَدَّةٌ

تَضِيءُ دِمَائِي أَوَّلَ الْعَشَقِ ، يَا سَنَا

ربيع يشق الأفق هاتي إلى الذي  
أحبك منذ البدء غصناً وسوسناً<sup>(١١)</sup>

#### (د) المستوى الإيقاعي:

تنوع الإيقاع الموسيقي في مسرحية «سهرة مع عترة» تنوعاً ملحوظاً، وذلك أن المستوى الموسيقي الخارجي جمع بين الشعر الخليلي وشعر التفعيلة، ولقد نجح الشاعر في إحداث عملية مزج وتأخ بين الشكّلين فحدث الإيقاع (الموسيقا) على درجة من الانسجام (تُنظَر صفحات ١١، ٩، ٥) أما الإيقاع الذي أراه باهتساً، فهو التكرار الإيقاعي:

المفروح: بالروح .. بالدم .. نفديك يا عترة  
بالروح .. بالدم .. نفديك يا عترة<sup>(١٢)</sup>

#### (هـ) الإيقاع التركيبي:

سبق أن ألقينا إلى أن بؤرة فكرة المسرحية تقوم على استقراء الحوار المتباعد بين «الراوي» و«عترة» (ص ٨-١٨)، فالحوار يشي بصعديّة أساليب الخمر والإنشاء، ودوران الاستفهام طوال المسرحية،

---

(١١) سهرة مع عترة، ص ٦.

(١٢) السابق، ص ٦.



لأن أسلوب الخمر كان الخطاب الموضوعي، أما أسلوب الإنشاء  
فمثل التعبير عن المتحاورين وما يُحيط بهم من نوازع وشعور، لكن  
أسلوب الاستفهام ظل طوال المسرحية يبحث عن إجابة شافية ترسم  
نشدان مهمة البطل الغائب، ليُعيد تنظيم سكون الحاضر.

\*\*\*

### الشخصيات تصنع الحدث وجوهر الصراع:

إذا كانت مسرحية أحمد شوقي الشعرية الرائدة — زمناً —  
حول «عترة» عبارة عن ملهارة، وعند أحمد سويلم عبارة عن ملهارة  
ومأساة معاً، لمزج الشاعر بين عناصر السيرة والتاريخ فإن «سهرة  
مع عترة» لحسين علي محمد مأساة مكثفة لقطعة تاريخية ذات  
إسقاط مُعاصر.

لقد نجحت الشخصيات الرئيسة — إلى حد كبير — في صنع  
الحدث والبناء المعماري للنص، وتبدى ذلك في شخصيتين رئيسيتين،  
هما: «الراوي» (الشاعر)، و«عترة»، ثم يلبي ذلك شخصية  
«المتفرج» الممثل لقطاعات الحياة، وكان بإمكان المؤلف الشاعر أن  
يُعدد الأصوات الممثلة لقطاعات المتفرجين، مما يثري النص  
المسرحي، لكن للمؤلف معاذيره، فـ«متفرج واحد» يعني استفراد  
«الكل في واحد» على نحو رؤية المسرحي الكبير توفيق الحكيم.

وحسين علي محمد كان على وعي بذلك الأمر، ومنه رد  
شخصية «المتفرج» على قهر الضابط الأمر.

الضابط: اسكت يا وغد

أنت تُثير العامة والدُغماء

المتفرج: يا سيد .. نحن الليلة نلعب

فوق الحشبة!

حشبة هذا المسرح

والنظارة ليسوا العامة والدُغماء

فأمامك يجلسُ صفوةُ هذا الشعب:

القاضي، والتاجر، والواعظ،

والطالب، والعالم، والأستاذ

يا سيد، إنك تُفسدُ لُعبتنا<sup>(١٣)</sup>

لاحظ استعمال الشخصية لصيغة الجمع «نحن» و«النظارة» =

الشعب = النخبة»، أي أن الشخصية يتم تكتيفها في «متفرج»

مشقف، يمثل للصفوة إزاء القيود والسدود والأغلال داخل حشبة

(النص / العرض)، والإلاح لخارجها الواقعي.

---

(١٣) السابق، ص ٢٤، ٢٥.

وقبل أن يطل «عترة» الرمز/ عترة البطل فوق عتبة المسرح، مهدّد مؤلف المسرحية لظهوره باستدعاء شميم الفروسية والبطولة وقيمة الحرية، ولم ينس التعقيب لرسم الشخصية في إطار أخلاقي عُرف عن «عترة»، فيستدعي طيفه القاتم

«أغشى فتاةً الحَيَّ عندَ حليها

وإذا غزا في الحربِ لا أغشاها  
وأغضُّ طربي ما بدّت لي جارتي

حتى يُؤاري جاري حُلّوها  
إني امرؤٌ سمحُ الخليفةِ ماجدٌ

لا أتبعُ النفسَ اللّوجَّ هواها»<sup>(١٤)</sup>

ومن السمات الجيدة الحواريات الثنائية في المسرحية بين الشخصيتين: البطل المأمول والراوي (الشاعر الباحث عن الخلاص الجهادي، مقابل السكوت .. انسكون)، ومنه تثبت تلّكم الحوارية التي يشتمل منها سير الواقع، وتحريك الصمت / الكسّل بالعمل اللافت، يقول الشاعر على لسان «عترة» ولسان الراوي:

---

(١٤) ديوان عترة، تحقيق: فوزي عطوي، ص ١٨٥، ط بيروت

عنترة: ما أقسى أن تقف وحيداً في هذا التيه

إذ تَقْضُوا أَيْدِيَهُمْ

وانْقَضُوا مِنْ حَوْلِكَ

لكنك تقدرُ أن تعملَ وحدكُ

حقّ إذ أبصرت الأعينُ أعمالَكَ

التَفَتَتْ لَكَ

الراوي: أصحابي جلسوا في مائدة الضوء

أكلوا .. حتى تخموا

شربوا .. حتى لُمِلوا

وقضوا أوقانا ممتعة في أرصفة الميناءاتُ

يلهون بحسْرِ اللذةِ ومرافقةِ الحسناتِ

وأنا في كل صباح أسألُ نفسي

هل تمضي وحدك؟<sup>(١٥)</sup>

بقيت من الشخصيات المتحاورَة شخصية «شيبوب»

و«الضابط»، أما الجندي فلا نشعر بوجوده الحوارِي إلا لتنفيذ أوامر

الضابط ضد جمهور القاعة، وفوق الخشبة نلمس استدعاء شخصية

---

(١٥) سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص ٢٠.

«شيوخ» كرمز للطبقات المسحوقة التواقفة للحرية، أما «الضابط» فهو أداة القهر فوق خشبة المسرح، لممارسة القمع الداخلي لا لصعد الطفيان والعدوان.

ومهما يكن من أمر فإن ترميز حسين علي محمد لمقولة بتيمة واحدة — أراها غير مناسبة — لا يُعفيه من الخطأ الفني هنا، يقول الراوي في تلك المقولة المُشار إليها:

الراوي: الضابط لم يُضمر شراً ..

بل قد جاء ليحمينا

من إرهاب القوغاء

من إرهاب يتخفى حول اللحية والدين<sup>(١٦)</sup>

فمن الناحية الموضوعية قد أجمع الرأي العام على نبذ مثل هؤلاء الإرهابيين. نحن إزاء فكرة البطل المأمول في فروسيته وشجاعته ضد الآخر، وليس هؤلاء الأذعياء الجهال؛ ففي موقفهم صراع آخر لا يتسق مع الصراع الأساسي في «سهرة مع عنصرة»، وأما عن غياب «عبله» فقد نجح المؤلف في تعويض الغياب الحوارية، واستحضر طيفها غير مرة باقتدار في ملحوظ، كأنما

---

(١٦) السابق، ص ٣١.

يؤكد على أنه لا وقت للعشق والحب والنساء، بل للبطلنة المرحوة،  
مثلما عبّر شعر «عترة العبيد» عن المعنى ذاته في قوله:

«تُعيرني العدا بسواد جندي

وبيضُ خصائلي تمحو السوادا

سلي يا عبُلُ قومك عن فعالي

ومن حضر الواقعة والطراد» (١٧)

وينفج صراع الشخصيات المتحاورة عن إقصاء للبطل،  
فالزمان مختلف، والمكان يُعربد فيه اليوم، مع بطش الطغاة، وتدغل  
الآخر الوافد حول المكان، أما الإنسان الفرد فقد أضحي ضحية  
للعنوان والطغيان والأغلال، وهي ميثطات سبق أن تجاوزها البطل.  
يقول المؤلف:

عترة: قد قلتُ كثيراً في الزمنِ الغابر

حققتُ بأفعالي ، أكثر من أقوالي، ما كنتُ أريدُ

الراوي: لمْ تمضي الآن؟

عترة: أمضي حيثُ الصمتُ

أقبعُ في وادي الموتِ (١٨)

---

(١٧) ديوان عترة بن شداد، مرجع سابق، ص ٧.

إن أروع المميزات الفنية في «سهرة مع عترة» دقة الحبكة،  
والنهاية غير المتوقعة، بل النهاية غير المألوفة، فقد نجحت الشخصية  
المحورية الموازية للبطل «عترة» — وهي شخصية «الراوي» — التي  
تعكس تعددية الصراع، كما تحرك خيوطه لوضع نهاية تدمغ الواقع،  
وتفسد السهرة أمام النظارة، لكنها نهاية تثير فيهم التأمل والبحث  
عن ملامح مأمولة وعصرية في البطل ذي الأفعال لا الأقوال ..  
ومنه قول «الراوي» إذ يودع طيف «عترة»:

فليذهب حيث الصمتُ

عَتْفِيًّا بالموت ..

ولتستكملْ نحن السهرة

سهرتنا الليلة

يُمْكِنُ أَنْ نَقْرَأَ شَعْرَهُ

فِي عِبَلَةٍ

أَوْ تَحْفُنَا الرَّاقِصَةُ الْبِدْوِيَّةُ "مُهْرَةٌ"

بِالرَّقَصَاتِ الشَّيْطَانِيَّةِ

حَتَّى مَتَصَفَّرَ اللَّيْلُ

---

(١٨) سهرة مع عترة، مرجع سابق، ص ٣١.

وليهنأ عترة العسي بنومته الحلوة

والصمت

في وادي الموت!! (١٩)

وإسدال الستار مع تلكم الخاتمة الشعرية للنص المسرحي  
يفصح عن نهاية كاشفة لزوال البطل الفردي التقليدي، وانغماس  
الجموع في هاث الواقع ولذاته، بينما أتت نهاية مسرحية «الرجل  
الذي قال» والتي تقتفي مهمة النخبة الثقافية أو العسكرية في  
إحداث منجزات واقعية في قول المؤلف على لسان الصحفي:

(لعلفت) وأنا لم يخدعني الذهب الرنان

(الميمون) أو يرهيني حد السيف

عن صدق اللهجة

ما زال النض يزعجني في

لم تصعد روعي بعد

فأنا حي .. حي (٢٠)

\*\*\*

---

(١٩) السابق، ص ٣٥.

(٢٠) بيت الأتباع ومسرحيات أخرى، حسين علي محمد، ص ٦٤.



## إضاءة مُجملة:

نستطيع القول في اطمئنان — بعد أن ألقنا إلى جوانب «سهرة مع عترة» أنها مسرحية شعرية قصيرة ناجحة؛ فمن حيث مستواها اللغوي أوضحنا السهولة الفنية القصيدة، واللغة في المسرح «جوهر فني» به يشف الأدب المسرحي عن ألحان مقوماته، وقديماً رفع أرسطو من مكان الصياغة فجعلها سبيلاً إلى استساغة المُحال، متى صدرت عن شاعر صناع يُطوِّعها لفنه، وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تستساغ، وإن كانت هي ذاتها محتملة من حيث الواقع»<sup>(٢١)</sup>. وقد تأكّد من استقراء النص جميعاً اعتماد حسين علي محمد لغة شاعرة غير محلّقة، لكنها فنية ميسرة، سديدة، وبمجموع لغة المسرحية يحوي فيما يحتوي على إحالات سمعية وبصرية ووجدانية، فالإحالة الوجدانية بدت للقارئ حين يجيء الحديث حول «عبلّة» محبوبته البطل، فنراه يسترفد المشاعر بديلاً عن إسقاطها كعنصر من عناصر البناء في شخصيات المسرحية، ومنه هذا المقطع الوجداني على لسان الراوي حينما يمر طيف «عبلّة»:

الراوي: حين رأيتك غيّتُ :

---

(٢١) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، ص ٧.

لماذا أخفيت الوجّه مليّاً

يا فاتنة العينين

بين الكفّين؟ (٢٢)

ومنه أيضاً ذروة الحسّ الوجداني في ألفاظ دالة عليه، كتبها

مؤلف النص وترنّم بها «عترة» من شعر التفعيلة، يقول المقطع:

عترة: (مترعماً) تعودين

أفتحُ صدري لبوحي

تولدُ في الأفقِ نَحْمَة

دُموعُكُ تُنْطِرُنِي باللائئِ

تَدْخُلُنِي أَلْفُ غَيْمَة

أنا الآنُ في لحظةِ البُوحِ

في رِيشَةِ الجُرْحِ

أحشى رِياحَ السَّمومِ

عِتابَ النجومِ

تعودين — يا لَيْتَ — بِسْمَة !

تعودين

---

(٢٢) سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص ٧.

أَمْلاً بِالْبُوحِ هَذَا الشَّوْاطِئِ  
يُشْرِقُ تَحْتَ سَنَابِلِكِ عَيْلِ الْمَرْجَمَةِ وَجَنِي  
بِأَنْتِ حُلْمَةٌ لَأَنْتِ

وأيضاً ألفينا مؤلف النص المسرحي يتصرف في الشخصيات،  
التاريخية وفقاً لرؤيته أو خياله الفني، فشيوب في الواقع التاريخي هو  
الشقيق والساعد الأيمن للبطل الفارس الشاعر عترة بن شداد؛ لكن  
حسين علي محمد وظفه توظيفاً إضافياً جديداً، إنه يئن ويشكو من  
القيود والأغلال والعبودية، فيثير النظارة — أو ينبه القراء — إلى  
استمرار إشكالية الذل والهرمان والقهر بين ماض وحاضر، وعلى  
وجه الخصوص حين ينيب ابتطل.

يقول «شيوب»:

فلقد ذُهِتُ .. تواريتُ  
(يُشير إلى عترة) وراءك يا عترة  
ولم أشعر أبداً بكيانِي ..  
عشتُ العبدَ المهضومَ الحق  
لم أحل — أبداً — سيفاً

---

(٣٣) السابق، ص ١٤.

لم أنطق — أبداً — حرفاً ..

في حضرة أسيادي<sup>(٢٤)</sup>

ولو أجملنا جوهر البناء في الصيغة المسرحية لـ«سهرة مع عترة» سَطَّلنا الحركة السريعة لقطعة تاريخية من الأدب الموضوعي على ألسنة الشخصيات القليلة، والمسرح الصيفي فيما حَرَكَ المؤلف فوق خشبته شخصياته، ليدل على الفضاء والاتساع والحرِكة لا السكون، مما أشرك الجمهور في لحمة النص، لذلك كله أَلَفنا انتقال المؤلف في عجالة من حدث إلى آخر، وفي نتاج بنائي ملحوظ يُعطي شمولية للأدب المسرحي الشعري غير التقليدي، فالخطابة والمُلال ليس لهما وجود تصرّحي أو إلماحي.

كما نجح مؤلف «سهرة مع عترة» في تلوين الشخصية المحورية الموازية للبطل «عترة»، وهي إيجاد معادل موضوعي على لسان «الراوي»، ليفصح عن مكنون استدعاء شخصيات التاريخ والواقع، ذلك أن «الإبداع الدرامي من خلال الهياكل التاريخية الجاهزة أكثر سهولة من الإبداع الذي يتكرر الهياكل من مادة التجربة الدرامية، اللهم إلا إذا أعاد الكاتب صياغة المادة التاريخية

---

(٢٤) السابق، ص ٢٧.

صياغة أساسية تغير رؤياه ومنحاه وتجربته، وبكلمة أخرى يتعاطى الكاتب مع المادة التاريخية، فهو أمام موقعين:

(أ) إما أن يخضع لجاهزية الهياكل.

(ب) وإما أن يُعيد صياغتها أو خلقها، أي إما أن يُسيطر عليها أو تُسيطر عليه. فبدلاً من أن يقرأ التاريخ قراءة نقدية مُعاصرة، ويُخضع الماضي للحاضر، يُخضع الحاضر للماضي، فتستوعبه نماذجه البشرية، غافلاً عن النموذج الإنساني الذي يُعاشه، ويتطلب منه أن يُصوره ويُعرِّفه»<sup>(٢٥)</sup>.

ومن تكرار القول التنويه بما صنعه حسين علي محمد هنا، وهو اللجوء إلى إعادة الصياغة وخلقها.

\*\*\*

### البطل بين الصمت / الموت، والقول / الفعل:

إن البطل الصموت غير المرغوب فيه في الواقع المعيش، سيبقى كامناً إلى أن تنهض الجماعة، فيخرج عن صمته وتقايسه، ليقسود الجماعة إلى عالم منشود. وإذا كانت «سهرة مع عترة» قد آلت نهايتها إلى ما أوضحناه، فإنني أستعمر هنا توارد الفكرة (مع اختلاف

---

(٢٥) المسرح السعودي: دراسة نقدية، د. نذير العظيمة، ص: ٢٣٤.

التناول الفني) من مسرحية أحمد سويلم «الفارس» حيث يقول على  
لسان «الكورال» في نهايتها:

هل يملك سيفٌ مأفونٌ

تغيرَ الحلمَ

هل يملكُ كفٌ سوداءُ

إحمادَ العزمِ

هل يملكُ وجةٌ مذمومٌ

إسقاطَ النجمِ

الفارسُ يحيا محموداً

لا يرضى الظلمَ

الفارسُ يبقى يقظاناً

لا يرضى النومَ<sup>(٢٦)</sup>

.. إن الحرية بمعناها الواسع هي المدخل السديد لحيلاذ البطل،  
بل المناخ أو التبيؤ الصحيح الفاعل الذي يحتضنه ويشكل ملامحه  
المرجوة، ولكم تمنى حسين علي محمد ذلك غير مرة، بأساليب فنية

---

(٢٦) للمسرحيات الشعرية، الفارس، أحمد سويلم، مج ١، ص ٣٤١،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م.

في جل مسرحيته، ووصل به الإلحاح إلى أسلوب مباشر، أو هتاف شعري بسيط دال، أورده على لسان شخصية المتفرج الذي يعكس الجمع / الجمهور، ومنه قوله:

المتفرج: الحرية

الحرية

يحيا عترة العبي

أول من غنى للحق وللحرية<sup>(٢٧)</sup>

\*\*\*

وهكذا كانت مسرحية «سهرة مع عترة»، كأختها الآخرين «الفن مهران ٩٩» و«بيت الأشباح» تطمح إلى تأسيس مسرح شعري عربي، يتغنّى بالحق والحرية والجمال، من خلال أدوات المسرح: اللغة البسيطة السهلة، والأحداث التي تأتي متناسقة مع البطل / النموذج، الذي يحمل رسالة نحو شعبه. ومن خلال تقديمه نماذج إنسانية جديرة بالتأمل والدراسة.

ونرجو أن نكون بهذه الدراسة الموضوعية والفنية في راسم المسرح الشعري المعاصر (من خلال دراسة تطبيقية في ثلاث

---

(٢٧) سهرة مع عترة، مرجع سابق، ص ٤٩.

مسرحيات شعرية لحسين علي محمد) قد قدّمنا نظرة موضوعية إلى  
أحد شعرائنا المسرحيين الجدد، الذين يستحقون الدراسة، ونرجو أن  
تتبعها نظرات أخرى لشعراء مسرحيين من جيله، والله الهادي  
والمسدّد إلى الصواب.

«وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب»



## المصادر والمراجع

### (أ) المصادر (المسرحيات الشعرية):

أحمد سويلم:

١- المسرحيات الشعرية، الفارص، مج ١، ص ٣٤١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م.

د. حسين علي محمد:

٢- الرجل الذي قال، ط ٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٣- بيت الأشباح ومسرحيات أخرى، ط ١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٤- سهرة مع عنترة، «أصوات معاصرة»، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

٥- الفق مهران ٩٩، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

عبد الرحمن الشوقاوي:

٦- الفق مهران، المكتبة انعريية، القاهرة ١٩٦٦م.

## (ب) كتب المعاجم والقواميس:

د. إبراهيم حمادة:

٧- معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ط١، دار الشعب، القاهرة د.ت.

خير الدين الزركلي:

٨- الأعلام، ط٨، دار العلم، بيروت د.ت.

## (ج) المراجع:

د. إحسان عباس:

٩- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط١، ع٢، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ١٩٧٨م.

د. أحمد زلط:

١٠- مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

د. ثريا العسيلي:

١١- مسرح عبد الرحمن الشوقاوي، ط١، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤م.

د. حسن فتح الباب:

١٢- المقاومة والبطولة في الشعر العربي، ع ٥٦-٥٧، ط ١،  
كتاب الرياض ١٩٩٨ م.

د. حسين علي محمد:

١٣- البطل في المسرح الشعري المعاصر، ط ٢، سلسلة  
"أصوات معاصرة"، العدد (٢٩)، مطابع الفارس العربي بالقزايق  
١٩٩٦ م.

د. شاكر عبد الحميد:

١٤- التفضيل الجمالي، ط ١، ع ٢٦٧، سلسلة «عالم  
المعرفة»، الكويت ٢٠٠١ م.

د. عبد الرحيم الكردي:

١٥- البنية السردية، ط ١، دار الجامعات المصرية، القاهرة  
١٩٩٩ م.

د. عيد النعم تليمة:

١٦- مقدمة في نظرية الأدب، ط ٢، وزارة الثقافة، مصر  
١٩٩٧ م.

د. عز الدين إسماعيل:

١٧-الأدب وفنونه، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة

١٩٧٨م.

د. علوي الهاشمي:

١٨-ظاهرة التعلق النصي، د. علوي الهاشمي، ع٥٢-٥٣،

كتاب الرياض، السعودية.

د. علي عشري زايد:

١٩-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي

المعاصر، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.

عترة بن شداد:

٢٠-ديوان عنترة، تحقيق: فوزي عطوي، ط بيروت د.ت.

د. محمد علي الصباح:

٢١-عترة بن شداد: حياته وشعره. دار الكتب العمسية:

بيروت ١٩٩٠م.

د. محمد غنيمي هلال:

٢٢-في النقد المسرحي، ط١، لمضة مصر، القاهرة د.ت.

محمد مهدي الجواهري:

٢٣- ديوان الجواهري، ج ١، ط ١، مطبعة الأديب البغدادية،

العراق ١٩٩٤م.

د. نذير العظمة:

٢٤- المسرح السعودي: دراسة نقدية، ط ١، الرياض

١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

### (د) الكتب المترجمة

ج. كوين:

٢٥- بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، سلسلة «كتابات

نقدية»، الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩١م.

### (هـ) الدوريات:

د. صبحي الطعان:

٢٦- بنية النص الكبري، مجلة "عالم الفكر"، عدد خاص عن

"النظرية النقدية الحديثة"، ط وزارة الإعلام، الكويت.

د. محمود إسماعيل بدر:

٢٧- استرفاد التاريخ في المسرح، مجلة الرافد، ص ٢١،

ع ٤٣، الشارقة-الإمارات، مارس ٢٠٠١م.

## مكتبة صدرة للمؤلفين

### (أ) كتب في الأدب العربي ونقده:

- ١- الدكتور هيكل بين الحضارتين الإسلامية والعربية، ط١،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ط٢- دار الوفاء لدنيا  
الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٢- قراءة في الأدب الحديث، ط١، دار الشرق، ١٩٨٦م،  
ط٢- دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٣- في جماليات النص، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع،  
القاهرة ١٩٩٥م. ط٢- الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة  
١٩٩٧م.
- ٤- دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ط١، دار المعارف،  
القاهرة ١٩٩٣م، ط٢- دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية  
١٩٩٩م.
- ٥- مدخل إلى علوم المسرح، ط١- دار الوفاء لدنيا الطباعة،  
الإسكندرية ١٩٩٩م.
- ٦- تراجم مصرية وعربية، ط١- هبة النيل، القاهرة ٢٠٠١م.  
الإسكندرية ١٩٩٩م.

٧- نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية لحسين علي

محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

(ب) كتب في الأدب العربي

(فرع أدب الطفل ونقده):

٨- ديوان السنهوي للأطفال، ط١، الفارس العربي، الزقازيق

١٩٩٢م.

٩- رواد أدب الطفل العربي، ط١، دار الأرقم، الزقازيق

١٩٩٣م.

١٠- أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، ط١،

دار الجامعات المصرية، القاهرة ١٩٩٤م.

١١- أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهواوي، ط١،

دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.

١٢- أدب الطفولة .. أصوله ومفاهيمه، (الطبعات ١-٥)

الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.

١٣- أدب الطفل العربي: دراسة في التأصيل والتحليل،

ط١- هبة النيل، القاهرة ١٩٩٨م. ط٢- هبة النيل، القاهرة ١٩٩٨م.

ط٣- دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

١٤-الطفل مبدعاً، ط١-دار الوفاء لدينا للطباعة،  
الإسكندرية ١٩٩٩م.

١٥-الخطاب الأدبي والطفولة، ط١، الهيئة العامة لقصور  
الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

### (ج) كتب في ثقافة الطفل وبحوثه:

١٦-الطفولة والامية، سلسلة «اقرأ»، ط١، دار المعارف،  
القاهرة ١٩٩٥م.

١٧-أدب الطفل وثقافته وبحوثه في جامعة الإمام محمد بن  
سعود الإسلامية، (بالاشتراك مع د. محمد بن عبد الرحمن الربيع)  
نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ١٩٩٨م.

١٨-مدخل إلى أدب الطفولة (أسسه، أهدافه، وسائله)،  
ط١، نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٢١هـ-  
٢٠٠١م.

### (د) كتب في الأدب المقارن:

١٩-من روائع القصص الخيالي الشرقي، ط١-دار الوفاء  
لدينا للطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.



## (هـ) كتب في المعاجم:

٢٠- معجم مصطلحات الطفولة، ط ١، القاهرة - الرياض  
(بالاشتراك) ٢٠٠١ م.

## (و) كتب في الأدب القصصي (قصص قصيرة):

- ٢١- وجوه وأحلام، ط ١- سلسلة «أصوات معاصرة»،  
الزقازيق ١٩٨٢ م، ط ٢- الفارس العربي، الزقازيق ١٩٨٨ م.
- ٢٢- المستحيل، ط ١، الشركة العربية للنشر والتوزيع،  
القاهرة ١٩٩٧ م.
- ٢٣- عفاريت سراي الباشا، ط ١، هبة النيل، القاهرة  
١٩٩٩ م.
- ٢٤- أصابع متوحشة، ط ١، هبة النيل، القاهرة ٢٠٠١ م.

# الفهرس

٦	الخطبة
٧	* مقدمة
٢١	* الفصل الأول:
٢٣	الدرامية بين الحلم الآمل والفعل الناجز
٥١	* الفصل الثاني:
٥٣	بين التحريب والواقع والخيال والعبث
٨٣	* الفصل الثالث:
٨٥	«سهرة مع عنترة» الصمت / الموت، والقول / الفعل
١١٩	* المصادر والمراجع
١٢٥	* الفهرس
١٢٧	* كتب للمؤلف



26

Bibliotheca Alexandrina



0624507